MÉMOIRE DE MÉTAPHYSIQUE GÉNÉRALE

PRÉSENTÉ AU CONCOURS DE 1890-1891 POUR LA COLLATION DES BOURSES DE VOYAGE ET AGRÉÉ PAR LE JURY.

LA

VALEUR ESTHÉTIQUE

DE LA

MORALITÉ DANS L'ART

PAR

Maurice DE WULF

DOCTEUR EN DROIT ET EN PHILOSOPHIE ET LETTRES
MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ PHILOSOPHIQUE DE LOUVAIN.

BRUXELLES
IMPRIMERIE & LITHOGRAPHIE CORNÉ-GERMON
28, RUE DU MARCHÉ DU PARC, 28

1892

LA
VALEUR ESTHÉTIQUE
DE LA
MORALITÉ DANS L'ART.

MÉMOIRE DE MÉTAPHYSIQUE GÉNÉRALE

PRÉSENTÉ AU CONCOURS DE 1890-1891 POUR LA COLLATION DES BOURSES DE VOYAGE ET AGRÉÉ PAR LE JURY.

LA

VALEUR ESTHÉTIQUE

DE LA

MORALITÉ DANS L'ART

PAR

Maurice DE WULF

DOCTEUR EN DROIT ET EN PHILOSOPHIE ET LETTRES
MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ PHILOSOPHIQUE DE LOUVAIN.

BRUXELLES
IMPRIMERIE & LITHOGRAPHIE CORNÉ-GERMON
28, RUE DU MARCHÉ DU PARC, 28

1892

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545814_0079

INTRODUCTION

La question des rapports de l'art et de la morale est une de celles qui divisent le plus les artistes et les critiques. Aussi les nombreux problèmes qu'elle embrasse reçoivent les solutions les plus diverses.

Périodiquement, elle émeut la presse et passionne le public. Chaque exposition hardie en ranime la discussion, chacun prétend étayer son avis d'arguments péremptoires ; et quand, au nom de la pudeur, la justice traduit devant son tribunal l'auteur d'une œuvre d'art, on crie à la profanation, et le débat, grandissant avec les intérêts qu'il met en jeu, prend les proportions d'une lutte pour l'existence.

Qu'on se rappelle le procès de Camille Lemonnier qui, en Belgique et en France, remua si vivement l'opinion publique ; en Allemagne la cause de Gustave Graef disant à ses juges, avec un accent de fierté et de conviction : « J'ai trouvé ma carrière, et ma carrière c'est le nu. »

Une des questions qui se présentent naturellement à l'esprit est celle de savoir quelle mission, quelle fin l'artiste doit poursuivre dans son œuvre. Ce n'est pas celle que nous envisagerons dans ce travail. Mais la plupart des esthéticiens et des critiques résument les

rapports de l'art et de la morale dans le problème de la *mission de l'art*. Afin d'éviter tout malentendu, il convient d'en déterminer la portée, et de montrer combien est différente l'étude que nous entreprendrons.

Pour préciser cette question de la mission de l'art, nous ne pouvons mieux faire que de rappeler brièvement les principales théories émises pour la résoudre.

Les uns tiennent que l'art a sa raison d'être et son but en lui-même. L'art pour l'art, s'écrient-ils avec Théophile Gautier, c'est le travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau lui-même.

« Le paysan qui trouve que la peinture ne sert à rien est plus près de la vérité que le puritain qui prétend la mettre au service de la morale, ou que le philosophe qui la charge de nous révéler le verbe ou je ne sais quelles entités métaphysiques. (1) »

D'autres soutiennent avec Proudhon et Joubert que l'artiste est un apôtre chargé d'insuffler les grandes pensées et les nobles actions. Autour de son drapeau, toute une école agite, comme une flamberge, ces paroles significatives du poète :

> Par un esprit sceptique axiome inventé,
> Apprends que « l'art pour l'art » est une impiété.
> Car c'est le blasphémer, au ciel et sur la terre,
> Que de lui dénier le sacré ministère
> De propager le bon par le moyen du beau,
> En lui donnant un prisme en place d'un flambeau.

Dans ce groupe de moralisateurs, que de degrés, de nuances, de divergences sur les moyens à employer.

---

(1) Victor Cherbuliez : L'Art et la Nature (*Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1891, p. 8).

« Le théâtre n'est pas le but, ce n'est que le moyen, écrit M. Alexandre Dumas fils. C'est un art civilisateur au premier chef, dont la portée est incalculable quand il a pour base la vérité, pour but la morale, pour auditoire le monde entier..... (1) » Et plus loin : « Par la comédie, par la tragédie, par le drame, par la bouffonnerie, dans la forme qui nous conviendra le mieux, inaugurons donc le théâtre *utile*, au risque d'entendre crier les apôtres de *l'art pour l'art*, trois mots absolument vides de sens. Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'*utile* en un mot, est une littérature rachétique et malsaine, née morte. (2) » Il est vrai que l'auteur de la *Femme de Claude* entend à sa manière cette moralisation du public. Il crie au mari de l'épouse adultère : Tue-la. » Il fait la guerre « à la bête aux sept têtes et aux dix cornes, qui tient en ses mains blanches comme du lait un vase d'or plein des abominations et des impuretés de Babylone, de Sodome et de Lesbos. » Mais parfois, pour guérir, il recourt à un remède étrangement homéopathique fort en vogue parmi les artistes contemporains : moraliser en dégoûtant de l'immoral.

A l'apparition du roman de Dostoïevsky : *Crime et Châtiment*, un étudiant de Moscou assassina un prêteur sur gages dans des conditions de tout point semblables à celles imaginées par le romancier. « Certes, écrit le vicomte de Vogüé, l'intention de Dostoïevsky n'est pas douteuse, il espère détourner de pareilles actions par le

---

(1) Préface du *Fils naturel* — Théâtre complet d'Alexandre Dumas, t. III, p. 25 — (Calman-Levy, Paris).

(2) Ibid., p. 25 et suiv.

tableau du supplice intime qui les suit ; mais il n'a pas prévu que la force excessive de ses peintures agirait en sens opposé, qu'elle tenterait ce démon de l'imitation qui habite les régions déraisonnables du cerveau. (1) »

L'étalage du vice sans voile et la crudité révoltante du scandale sont mal faits pour convertir les masses. Sans doute, on montre au spectateur la conséquence funeste des emportements de la passion. Mais que de fois, pour y arriver, doit-on se faire le complice de ses instincts mauvais, en lui présentant des peintures éhontées qui, émouvant tout son être, compromettent singulièrement l'effet bienfaisant du procédé.

Entre la théorie de l'art pour l'art et celle de l'art moralisateur, on a essayé des transactions timides. Pour M. Ch. Renouvier, l'art réside essentiellement dans la forme, et sous ce point de vue, l'artiste ne doit se proposer d'autre fin que de produire la représentation désintéressée, quelle qu'en soit la matière. Il ajoute : « l'artiste est, de plus, un agent moral, car il est un homme, et toutes les puissances de l'homme lui sont données. A ce titre, il peut et doit naturellement, outre la forme de la représentation et de l'œuvre, se proposer un but ultérieur, et cette fois moral, qu'elles lui permettent d'atteindre. » Mais pour concilier ces choses que d'autres regardent comme inconciliables, « ce but, dit-il, ne doit pas être *trop* particulier, ni déterminé *trop* didactiquement. (2) »

Nous écartons le problème de la *mission de l'art*, et nous ne l'avons signalé que pour délimiter le champ de

---

(1) Vicomte de Vogüé : *Le roman russe* — Dostoïevsky.

(2) *Science de la morale*, t. I, p. 266 et 267.

notre étude. Nous ne nous demandons pas non plus si l'artiste, comme artiste, reste soumis à la morale, et si l'on a tort ou raison de l'affranchir sans scrupule de tout ce qui entrave le libre développement de sa carrière.

La question que nous posons a une portée tout autre. *La moralité du sujet que représente une œuvre d'art exerce-t-elle une influence sur la valeur esthétique de l'œuvre, et cette influence quelle est-elle?* Si, comme nous essaierons de le démontrer, une production immorale est de ce chef moins *belle*, moins complète, le critique doit lui faire le même reproche que si elle péchait contre une règle d'exécution ou de technique. Le vice du fond serait alors, comme le vice de forme, une infraction aux lois du beau, une faute contre la prosodie artistique.

Ainsi, l'étude que nous faisons appartient tout entière à l'esthétique. Elle ne développe pas une thèse de morale, mais elle présuppose un système de morale.

Nous ne voulons pas démontrer ici les fondements de la moralité ; nous nous bornons à les indiquer, afin de marquer nettement notre point de vue et de préciser la juste portée de notre question.

D'ailleurs, cette détermination de la notion de la moralité semble nécessaire, pour dissiper les équivoques auxquelles pourraient facilement donner lieu les idées de bon nombre de critiques d'art, et leurs conceptions étroites et incomplètes en matière de philosophie.

« On se figure, écrit M. Ch. Baudelaire, que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit fortifier les mœurs, la conscience, enfin démontrer

quoi que ce soit d'utile..... La poésie n'a d'autre but qu'elle-même..... Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs, mais, que si le poète a poursuivi un but *moral*, il a diminué sa force poétique ; la poésie ne peut pas, sous peine de mort, s'assimiler à la science ou à la morale. (1) »

Est-il besoin de faire remarquer, que pour être *moral*, on ne doit pas se faire *prédicateur*. Pourquoi défendre à l'artiste de donner dans l'œuvre des leçons de sagesse pratique, et le mettre en garde contre la plaisante théorie de ces mauvais interprètes d'Aristote qui donnaient pour but à l'art dramatique de guérir les passions qu'il met en scène?

Prosélytisme et moralité sont choses bien différentes.

C'est pour les avoir confondues que des critiques, comme l'auteur des « Fleurs du mal » dénaturent la notion de la science éthique.

Nous voulons écarter ces interprétations inexactes, en précisant les principes spiritualistes de la morale.

La *moralité* ou l'honnêteté d'une action est une qualité qui établit, entre cette action et la perfection de notre nature, une relation de conformité. Elle fait de cette action un moyen de perfectionnement dont la norme immédiate est notre nature même.

La nature humaine nous apparaît douée de facultés diverses, sources de tendances multiples qui nous inclinent vers des objets différents et même de nature opposée. Mais ces facultés sont hiérarchiquement ordonnées. Au-dessus des sens, il y a les facultés spirituelles qui

---

(1) *L'art romantique* (édit. Levy), p. 166 et 167.

sont comme le sommet vers lequel convergent toutes les autres activités. Ainsi la perfection de l'homme réside fondamentalement dans la perfection de ses facultés spirituelles.

De même que nos facultés inférieures n'existent pas pour elles-mêmes, de même elles ne peuvent rechercher leur satisfaction que dépendamment des facultés supérieures. Ainsi ce qui est bon pour les sens, n'est un *bien moral* que si la partie supérieure de l'homme elle-même peut y trouver, directement ou indirectement, un élément de perfectionnement.

Telles sont, en résumé, la règle et la mesure de la moralité. Ce qui rend un acte *moral*, c'est un rapport de convenance ; ce qui le rend *immoral*, un rapport de non convenance avec la perfection naturelle, fin de notre être. L'un nous en rapproche, ou tout au moins ne nous en éloigne pas ; l'autre nous en écarte ou nous empêche d'y arriver.

L'action humaine est un coin pittoresque du vaste champ qu'explore le génie de l'artiste. Représentée dans une œuvre d'art, elle ne perd pas son caractère, elle est de sa nature conforme ou opposée à la fin de l'homme. Dans le premier cas, elle est *ordonnée*, *morale ;* dans le second, *désordonnée*, *immorale*.

Ce désordre, ce manque de proportion entre l'effet d'un acte et la fin naturelle du sujet qui le pose est-il indifférent à l'esthétique ? Telle est bien la question que nous voulons résoudre.

Notre réponse sera négative. Si elle représente un sujet moralement désordonné, l'œuvre d'art n'aura jamais qu'une beauté relative et incomplète.

Nous en trouverons la preuve dans l'analyse du beau sous son double aspect, objectif et subjectif.

Toute perception de la beauté suppose une connaissance, suivie du plaisir esthétique : c'est l'élément subjectif.

Cette connaissance n'existe pas sans un objet qui la provoque : c'est l'élément objectif.

Dans les deux chapitres de notre travail nous étudierons le beau dans ce double élément, et nous espérons y trouver des arguments décisifs en faveur de la thèse que nous défendons.

CHAPITRE PREMIER.

Le plaisir esthétique.

SOMMAIRE : Le plaisir, élément intégrant du beau — Impressions subséquentes.

Devant la *Descente de Croix* de Rubens, tout peintre éprouve une jouissance profonde. Le statuaire, en face de la Venus de Milo ; le musicien, à l'audition d'une symphonie de Beethoven, sont imprégnés d'une émotion pareille qui élève et qui charme, associant dans la possession reposante du beau, les jouissances du sentiment à celles de l'esprit. Ce plaisir divin de l'admiration nette, distincte, sentie, comme parle Sainte-Beuve est essentiel à toute perception de la beauté. La vue de la nature l'engendre, l'art la fait naître ; elle s'excite au vent de la mer, et dans le silence du musée, à l'ombre des bois comme dans le resplendissement de la scène. Ce sentiment est universel, primordial ; le supprimer, c'est supprimer le beau.

Des impressions et des mouvements divers se joignent à cette jouissance.

Telle, la sympathie, si profondément humaine, que Jouffroy appelle le sentiment esthétique fondamental. « A l'aspect de la figure qui exprime la colère ou l'amour, le

spectateur subit les premiers mouvements de la colère ou de l'amour, prend la disposition de reproduire en soi l'un ou l'autre de ces états. Or, la disposition à reproduire ou à répéter en soi ces états de la nature vibrante, de la nature humaine, que les objets extérieurs manifestent ; cette disposition, c'est la sympathie. Par elle, l'état physique intellectuel, moral, sensible, dans lequel se trouve un de nos semblables, et qu'il exprime par certaines apparences extérieures, se reflète en nous comme dans un fidèle miroir et même se manifestera chez nous instinctivement au dehors, par les mêmes apparences qui le trahissent dans l'objet de notre sympathie. » (1)

D'autres émotions se développent au contact de la beauté. Il est des natures impressionnables et sensibles que la musique fait bondir d'allégresse, et qui éprouvent, à certaines harmonies, un désir inaccoutumé de courir au devoir et de faire de grandes choses. Elle stimule, elle magnifie. Quand on l'entend, dit Me de Staël, on se sent capable de marcher à la mort avec enthousiasme, et Platon va jusqu'à dire qu'on peut produire des sons capables de faire naître la bassesse de l'âme, l'insolence ou les vertus contraires. L'histoire autant que le mythe en fournissent maints exemples.

Mais ces sentiments secondaires ne se montrent pas d'une manière générale et uniforme. Ils dépendent des circonstances et des tempéraments, tandis que le plaisir dont nous parlons est inséparable de la connaissance du beau. Quiconque formule un jugement esthétique éprouve ce plaisir et en a conscience. Son intensité varie, mais il existe chez tous.

Nous allons essayer d'en déterminer la nature et d'en analyser les conditions.

---

(1) Jouffroy. Cours d'esthétique (34e et 35e leçon).

§ 1er.

Nature du plaisir esthétique.

SOMMAIRE : I. Le plaisir en général, ses conditions. — II. Le plaisir esthétique n'accompagne pas l'activité des fonctions purement physiologiques. — III. Parmi les sens nous refusons toute valeur esthétique à l'odorat, au goût, et dans certaines limites au toucher. — IV. Point de plaisir esthétique sans un acte de perception intellectuelle. — V. Le beau de l'imagination — Le beau intellectuel. — VI. Criterium de la valeur des impressions sensibles au point de vue esthétique. — VII. Théorie de Guyau et de Spencer.

I.

Qu'est-ce que le plaisir ?

Vainement demanderions-nous à la science contemporaine, à celle surtout qui se flatte de pénétrer les profondeurs de l'homme en sondant son organisme, réponse à cette question. La physiologie ne peut qu'avouer son ignorance et nous répondre : Mystère ! La nature de la modification nerveuse que le plaisir accompagne, le lien qui la rattache à la tonalité de la sensation, tous ces problèmes, dont l'avenir livrera peut-être la solution, sont à l'heure présente, enveloppés d'obscurités et de doutes.

Mais le plaisir existe. Qui n'a goûté ces heures délicieuses où la santé, comme une sève exubérante, fait épanouir la vie dans une expansion sans entraves. C'est le déploiement facile et plein de toutes les activités. C'est le bien-être du corps dans l'équilibre harmonieux de toutes ses fonctions. La marche et la course plaisent comme une satisfaction nouvelle. Nous aimons l'air aspiré follement au galop d'un cheval ardent, le balancement cadencé de la barque,

fendant l'eau sous la rame nerveuse, les ébats fougueux sur la glace où la lame d'acier nous emporte, grisés de brise froide. (1)

A son tour, la vie des sens s'exalte et nous apporte ses jouissances. Ceux qui ont visité la grotte de Han se rappellent comme un des plus charmants épisodes de cette excursion de trois heures dans les souterrains, le saisissant effet de lumière que produit la clarté du jour, au sortir de la Lesse. Oppressé par les ténèbres, exaspéré par la fantasque vacillation des torches, le voyageur, brusquement, au coude de la rivière, dans l'encadrement noir de la roche, voit ruisseler un rayon de lumière tamisée, étincelante comme une pierrerie, mais si douce et si limpide que l'œil s'y rive, reposé et ravi.

L'oreille se délecte dans le chatoiement de la mélodie. Que de fois dans le silence de la réflexion ou l'absorption de l'étude, avons-nous tressailli soudain aux accords d'une fanfare bruyante passant là, sous nos fenêtres, caressant un instant nos oreilles, puis, s'éteignant par degrés, tandis que notre esprit cherchait à renouer le fil de ses pensées brusquement interrompu. Le prisonnier, dans la solitude de sa cellule, sent la glaciale étreinte du silence ; il guette, comme un instant de bonheur, le bruit d'une voix humaine, et la parole de son geôlier sonne à ses oreilles, comme une délicieuse harmonie.

On pourrait multiplier les exemples pour la vue et l'ouïe autant que pour le toucher, le goût et l'odorat. La main éprouve une volupté à suivre les soyeuses cassures du velours ou la lisse chevelure d'une tête d'enfant. Au fumet du gibier, au bouquet du vin, le gourmet se délecte. Comme à la chatte de Th. Gautier, « de petits frissons lui

---

(1) Cfr. L'analyse que fait M. Souriau du plaisir du mouvement dans son ouvrage : *Esthétique du mouvement.* (Chap. Ier.)

courent sur l'échine. » Les senteurs de la nuit et le parfum des fleurs sont imprégnés d'une voluptueuse saveur.

Que dire des jouissances de nos facultés supérieures? C'est ici que nous rencontrons les satisfactions de l'esprit et les émotions du cœur. L'intelligence se complaît dans la lumineuse possession de la vérité; l'évidence la séduit, la charme ou la fascine, et la solution définitive, irréfutable, d'un problème difficile est la source des joies les plus nobles de notre être. D'autre part la conscience de faire son devoir, d'accomplir une bonne action, de se rendre utile à l'humanité engendre les *plaisirs moraux*, apanage des âmes bien nées, qui ont inspiré aux poètes de tous les âges les plus beaux accents du lyrisme.

Dans cette triple catégorie de la vie physiologique, sensible et morale, pour peu qu'on y fasse attention, on voit que le plaisir d'une faculté est la suite de *l'activité* de cette faculté. Le repos complet d'un organe n'engendre jamais de jouissance. La mise en œuvre d'une fonction, la dépense d'une force, bref, l'exercice d'une activité est la base nécessaire du phénomène du plaisir, et celui-ci n'en est qu'une tonalité. L'oisiveté est mère de l'ennui et de la souffrance. Le *far niente*, ce bercement exquis de l'être suivant le rythme du caprice, n'est pas l'inaction absolue. C'est un travail sans fatigue, sans effort, le déploiement sans obligation, sans contrainte d'une force fraîche, reposée, succédant à l'exercice d'une énergie épuisée à qui la volonté impitoyable a demandé une dépense trop longue ou trop intense; ou bien, c'est l'action plus aisée de la même faculté, se refaisant dans la détente, comme un ressort qui se relâche. Les rêveries au coin du feu, les excursions dans le champ du souvenir que l'on se surprend à faire, au milieu d'une étude aride, nous plaisent avant tout par contraste, en tant qu'ils succèdent à une tension laborieuse,

et l'inaction dans laquelle nous croyons être n'est qu'une action ralentie, un état de repos relatif.

Mais, si l'activité est la condition de tout plaisir, un exercice quelconque ne suffit pas pour le provoquer. Une faculté ne trouve le plaisir que dans un déploiement facile, ample, dans le sens de sa voie normale, telle qu'elle lui est assignée par la nature. Il faut que son énergie se dépense sans obstacle, ou qu'elle renverse ceux qui la heurtent. L'effort comprimé ne fait qu'endolorir, et l'entrave que la faculté ne peut briser, l'aigrit au lieu de la satisfaire.

Cela ne suffit pas ; elle doit, de plus, se mouvoir dans des limites restreintes de durée et d'intensité : en deçà comme au delà, c'est le tourment et la souffrance. Une lumière éteinte aussitôt qu'elle nous a apparue produit une sensation désagréable. Quand un train express nous emporte à toute vapeur entre deux talus, de temps à autre une échappée nous découvre la plaine baignée de lumière et de soleil ; un rayon nous cingle comme un éclair, mais l'œil n'est pas encore revenu de ce douloureux éblouissement, que déjà nous sommes replongés dans le demi-jour grisâtre, qui se brise contre les bords du chemin.

Helmholtz a découvert une raison physiologique aux phénomènes de consonnance et de dissonnance musicales. Il y a consonnance quand l'appareil acoustique est soumis à une excitation *continue*. Au contraire, la dissonnance, produite par un croisement des ondes sonores qui se détruisent au point d'intersection, soumet l'oreille à des excitations *intermittentes*. N'est-ce pas à cause de leur infériorité à un temps normal de dépense, que ces provocations entrecoupées revêtent une tonalité douloureuse pour l'organe auditif ? D'autre part un son uniforme, prolongé outre mesure, nous agace et nous crispe, et la musique écoutée pendant un temps trop considérable use les fibres de l'oreille comme une goutte d'eau creuse la pierre.

Outre ces conditions de durée, il en est de non moins impérieuses qui règlent l'intensité de l'exercice. « Tout objet n'est pas propre à exciter et à favoriser le complet développement de l'énergie. Il faut non seulement qu'il la mette en jeu, mais qu'il la provoque tout entière, sans toutefois la pousser jusqu'à la fatigue et l'épuisement..... De là, la raison pour laquelle il y a des choses qui nous plaisent moins, d'autres qui nous déplaisent. Un objet est-il trop simple ou trop insignifiant pour donner lieu à un effort suffisant de notre activité, il nous laisse presque insensible. Est-il, au contraire, trop compliqué pour que notre intelligence puisse, sans fatigue, en saisir les rapports, il nous est désagréable, à moins que l'intérêt scientifique ne soit en jeu. Une énergie quelconque sera donc défectueuse en deux façons, par la faute de son objet, soit qu'il ne l'excite que d'une manière imparfaite, soit qu'il la fatigue et l'épuise. » (1)

C'est la paraphrase de cette sentence de Senèque, qui contient tout entière la pensée que nous développons : « in præcipiti est voluptas, in dolorem vergit nisi modum teneatis. »

Ce n'est pas tout. Plus l'énergie s'approche de son maximum d'intensité et tend vers la *plénitude* de son exercice, plus son déploiement s'accompagne de plaisir.

Les récentes expériences du dynamomètre viennent confirmer cette thèse. M. Ch. Féré, dans ses intéressantes études sur la sensation et le mouvement, démontre pour les diverses facultés sensitives que l'affection agréable ou désagréable est accompagnée d'une augmentation ou d'une diminution d'énergie.

Nous croyons qu'il n'est pas inutile de citer quelques-

---

(1) Francisque Bouillier, *Du Plaisir et de la Douleur* (Paris, 1865), ch. 3.

unes de ces expériences de psycho-mécanique, car la théorie qu'elles confirment est importante dans la question qui nous occupe : « M. le docteur G., qui est très sensible à l'action des odeurs, a bien voulu nous servir de sujet d'expérience. Après avoir pris la force dynamométrique de la main droite, qui varie de 50 à 55 dans plusieurs épreuves, nous approchons vivement de ses narines un flacon contenant du musc pur qui nous a été obligeamment prêté par notre ami, M. Ch. Girard, directeur du laboratoire municipal, c'est dire qu'il s'agit d'un produit parfaitement sûr. M. G. déclare que cette odeur est extrêmement *désagréable;* sa force dynamométrique prise à ce moment, donne 45, c'est-à-dire qu'elle semble diminuée. La même expérience est reprise plus tard, mais en laissant le flacon à distance, de telle sorte que l'impression arrive atténuée; M. G. déclare alors que cette odeur est très agréable, et sa physionomie exprime très nettement la satisfaction; il donne alors une pression de 65, c'est-à-dire une augmentation de 10 à 15, d'un sixième ou d'un cinquième. » [1]

---

(1) Ch. Féré. *Sensation et Mouvement*, p. 62 et 63 (Paris, Félix Alcan). Voici une seconde expérience, non moins intéressante, citée p. 63 : « Chez une hystérique, anesthésique générale, qui a une obnubilation très manifeste du sens de l'odorat, l'approche immédiate du flacon de musc détermine une sensation très agréable, en même temps qu'une dynamogénie très intense (46 au lieu de 23). Dans une autre expérience sur le même sujet, nous laissons le flacon de musc au contact des narines pendant trois minutes; après avoir déclaré d'abord la sensation très agréable, il commence à en être incommodé; l'exploration dynamométrique, qui n'avait pas été faite jusque-là, donne 19, c'est-à-dire une diminution notable. Si on continue l'expérience, si on persiste à faire agir l'odeur du musc, peu à peu la sensation s'affaiblit, puis disparaît, la réaction dynamométrique baisse encore un peu, enfin le sujet tombe dans le sommeil léthargique. La sensation olfactive a agi exactement comme les sensations auditives et visuelles prolongées; toutes sont

On le voit, les faits apportent une démonstration expérimentale de la proportion qui existe entre l'intensité du plaisir et l'intensité du déploiement d'une faculté.

Nous rencontrerons plusieurs applications de cette loi. Elle nous rendra compte, en musique, de la supériorité du rythme ternaire sur le rythme binaire. C'est en nous basant sur le même principe que nous justifierons la plénitude de jouissance esthétique qu'une œuvre d'art *morale* suscite en nous. (1)

II.

Nous venons d'exposer sommairement les conditions générales du plaisir. Il importe d'analyser de plus près la jouissance esthétique, qui n'est qu'une espèce de plaisir, d'en fixer la nature, de circonscrire le champ qu'elle embrasse et de la distinguer ainsi de toute impression analogue.

Tout sentiment agréable présuppose une conscience au moins vague de l'activité dont il est le complément.

Mais, notons-le dès maintenant, cette conscience vague ne suffit pas au plaisir esthétique. Il implique une connais-

---

excitantes au début, puis déterminent l'épuisement qui aboutit au sommeil quand il s'agit d'un sujet prédisposé. »

Cfr. A. Binet et Ch. Féré. *La Polarisation psychique* — et *Le Magnétisme animal*.

(1) Cfr. p. 48. Pour être une source de plaisir *complet*, il faut de plus que le déploiement de la faculté soit en *harmonie* avec celui des autres facultés de l'être qui est le principe commun de toutes. Nous reviendrons sur ce point en étudiant l'impression de l'œuvre d'art immorale, et nous verrons que la faculté inférieure doit, en se dépensant, respecter sa subordination naturelle aux facultés supérieures : si elle s'exerce aux dépens de celles-ci, elle apportera au sujet considéré dans l'intégralité de sa nature le désordre et la douleur.

sance nette, distincte et d'un ordre souvent complexe. Nous la caractérisons par une expression technique ; la *perception* du beau. Le langage en témoigne. Or, en esthétique, plus peut-être que dans n'importe quelle autre branche philosophique, le langage nous fournit des enseignements précieux. C'est que le beau compte parmi ses éléments l'impression de plaisir qu'il provoque de sa nature. La langue est le miroir des phénomènes affectifs ; elle traduit leurs nuances avec plus de délicatesse et de plénitude qu'elle ne rend les pensées et les jugements.

Nous parlons du plaisir de la marche, de la course ; nous sentons le bien-être de la respiration, de la digestion. D'autre part, nous disons : quel beau tableau — quelle belle symphonie ! Et il ne viendra à l'idée de personne de mettre sur le même pied ces deux espèces de jouissances. Pourquoi reconnaissons-nous la beauté aux impressions qui nous viennent des sens ou de l'intelligence, et la dénions-nous aux sensations, plus vives peut-être, que suscite en nous le fonctionnement de la vie physiologique. C'est que ces dernières fonctions, accomplissant en elles-mêmes le cycle entier de leur évolution, ne nous apprennent rien sur le monde extérieur. C'est à peine si elles s'accompagnent du sentiment vague de leurs opérations, et de la jouissance qui en dérive. Leur mise en œuvre a pour but direct la conservation et le développement de l'être. Par leur intermédiaire nous ne *percevons* rien, et sans perception point de beauté.

Comment apprécier, après ce que nous venons de dire, la théorie de ceux qui étendent le champ des impressions esthétiques jusqu'aux limites de l'*agréable*. Voici ce qu'écrit M. Guyau : « La vie humaine est dominée par quatre grands besoins ou désirs, qui correspondent aux fonctions essentielles de l'être : respirer, se mouvoir, se nourrir, se reproduire. Nous croyons que ces diverses fonctions peuvent

toutes revêtir un caractère esthétique..... Respirer largement, sentir le sang se purifier au contact de l'air et tout le système distributeur reprendre activité et force, c'est là une jouissance presque enivrante, à laquelle il est difficile de refuser une valeur esthétique .... La fonction de nutrition, si intimement liée à la précédente, n'est pas plus exclusive de l'émotion esthétique. . . De même, il est doux et esthétiquement agréable de manifester au dehors la vie intérieure. Bien avant la danse et les mouvements rythmés, la simple action de se mouvoir a pu fournir à l'homme des émotions d'un genre élevé..... Si, des fonctions de nutrition et de locomotion, nous passons à celles de reproduction, leur importance au point de vue esthétique nous paraîtra encore plus considérable. » (1)

La respiration, le mouvement, la nutrition, la reproduction, sont source d'émotions *agréables* auxquelles on peut donner le nom de plaisirs. Mais ces plaisirs sont tout entier d'ordre physiologique. Ils ne revêtiront jamais le caractère d'impressions *esthétiques,* et le bon sens ferait promptement justice de cette expression d'un goût quelque peu fin de siècle, qui parlerait concurremment de la beauté d'une digestion et de la beauté d'une exécution musicale.

III.

Nous éliminons donc du domaine des plaisirs esthétiques toutes les sensations qui dérivent de la vie physiologique. Aux seules facultés *perceptives*, les sens, l'imagination, l'intelligence, il est réservé de nous procurer la jouissance du beau.

---

(1) M. Guyau. *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine* (Paris, Félix Alcan), p. 20 à 22.

Examinons l'apport de ces diverses facultés.

Au premier chef, les sens nous mettent en communication avec le monde extérieur. Tous nous apportent, à des degrés divers sans doute, leurs renseignements sur les choses du dehors. Mais ici une nouvelle élimination s'impose. Une excitation nerveuse quelconque ne peut devenir le point de départ du plaisir esthétique; une perception sensible quelconque ne peut la produire.

Pour M. Guyau, le domaine du beau est aussi large que celui des sens : « Chacun de nous, probablement, avec un peu d'attention, dit-il, se rappellera des jouissances du goût qui ont été de véritables jouissances esthétiques..... Les sensations du goût ont si bien un caractère esthétique qu'elles ont donné naissance à une sorte d'art inférieur : l'art culinaire. » (1) Et il ajoute : « les parfums saisis par l'odorat ont la même valeur que l'arôme saisi par le goût. La parfumerie, elle aussi, est une sorte d'art (2) qui d'ailleurs reste bien au dessous de la nature même. »

Le sens commun, le langage universel se révoltent devant des déclarations subversives du témoignage clair et indiscutable de la saine raison. « A-t-on jamais dit une belle odeur » demande Victor Cousin. C'est renverser les rôles que de répondre avec Guyau : « Si on ne l'a pas dit, du moins en Français on devrait le dire. » La langue française est loin d'être seule à refuser une valeur esthétique

---

(1) M. Guyau. *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine* (Paris, Félix Alcan), p. 63.

(2) Les expressions *art culinaire*, *art de la parfumerie* ne peuvent induire en erreur, quoique M. Guyau doive logiquement les faire entrer dans le cadre des beaux-arts. Tous les esthéticiens distinguent de ces derniers une série de procédés techniques, relatifs à une profession, et à laquelle on donne le nom d'*art*, mais en l'entendant dans une acception bien différente. C'est ainsi qu'on parle d'arts mécaniques, de l'art de la magie, etc., etc.

aux sensations du goût et de l'odorat. Chose étrange! Nous employons pour les désigner des qualificatifs où la délicatesse de l'idée va jusqu'au raffinement. Un vin est *bâtard*, *bleu*, *frais*, *bouté*, *brûlé*, *coupé*, *bourru*, etc., et le gourmet, à chacun de ces épithètes, attache une nuance *sui generis*. Tel crû a *du corps*, *du bouquet* qui lui assigne sa valeur propre et qui le *classe* dans l'estime des connaisseurs. De même les pénétrants parfums qui s'exhalent d'un gibier qu'on mijote, forment des gammes variées, dont les gastronomes perçoivent nettement les diverses notes. Mais qui s'est jamais hasardé à dire : quel *beau* fumet, en mangeant une bécassine ; ou quel *beau vin*, en dégustant un vieux Bourgogne. (1)

Quant au tact, il est vrai qu'il peut être accompagné de jouissances esthétiques, mais non d'une manière absolue.

C'est que le toucher se trouve avoir, outre son domaine propre, un champ commun d'activité avec un autre sens,

---

(1) Grâce au phénomène de l'*association des images*, une sensation purement *agréable* peut donner l'illusion du plaisir *esthétique*. M. Guyau verse dans cette erreur, quand, pour citer un exemple de la valeur esthétique des sensations gustatives, il écrit : « Chacun de nous probablement, avec un peu d'attention, se rappellera des jouissances du goût qui ont été de véritables jouissances esthétiques. Un jour d'été, après une course dans les Pyrénées poussée jusqu'au maximum de la fatigue, je rencontrai un berger et lui demandai du lait; il alla chercher dans sa cabane, sous laquelle passait un ruisseau, un vase de lait plongé dans l'eau et maintenu à une température presque glacée : en buvant ce lait frais où toute la montagne avait mis son parfum et dont chaque gorgée savoureuse me ranimait, j'éprouvai certainement une série de sensations que le mot *agréable* est insuffisant à désigner. C'était comme une symphonie pastorale saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille. » Ouvr. cité, p. 63.

Quelle complexité d'images et d'idées! Décomposez en ses divers facteurs, cette symphonie d'impressions, pour en isoler la sensation de goût provoquée au contact de ce lait glacé : songez que l'auteur

celui de la vue. Dans ces limites, il sera comme celle-ci, et pour les mêmes raisons, que nous signalerons plus loin, une source d'émotions esthétiques. La courbe des lignes, la direction des angles peuvent être vues et touchées : voilà pourquoi les sculpteurs aveugles avaient le sentiment du beau en touchant de leurs mains les statues.

Mais, quoiqu'en dise M. Guyau, quand nous caressons, les yeux fermés, une surface veloutée, la sensation de *soyeux*, de *poli* n'a rien de commun avec l'impression du beau.

IV.

Il nous reste un dernier triage à faire parmi les impressions agréables des sens. Non seulement il faut restreindre à la vue et à l'ouïe l'apanage des jouissances esthétiques, mais ici même, toute sensation agréable est loin d'être belle. Il suffira de faire ressortir une distinction, trop souvent laissée dans l'ombre, et le caractère, définitivement propre au plaisir du beau, éclatera dans toute sa netteté.

On verserait dans une erreur étrange, si on se persuadait que tout homme, placé devant un chef-d'œuvre de peinture, ou assistant à une magistrale exécution d'orchestre éprouve invariablement des émotions artistiques.

Voici un gars de la campagne, qui, pour la première fois, au musée, rencontre la *Kermesse* de Teniers. Il est bien probable que la riche gamme de tonalités, l'harmo-

---

est dans les Pyrénées, qu'il entre — un jour d'été — dans la cabane d'un berger — sous laquelle murmure un ruisseau, et que, ranimé brusquement par cette boisson rafraîchissante, il se sent envahi par la poésie de ce coin pittoresque à laquelle l'excès de la fatigue l'avait d'abord rendu insensible. Quand vous aurez fait abstraction de toutes ces circonstances, quel rôle esthétique réserverez-vous, dans l'impression totale, à la sensation gustative, *considérée isolément et comme telle*.

nieuse disposition des personnages, le jeu d'ombre et de lumière, les dessins et les reliefs des figures, au lieu d'apparaître nets et distincts dans leur convergente diversité, ne produiront sur lui que l'impression vague d'une vulgaire partie de boules, comme il en faisait, avant d'habiter la ville. Menez-le à une représentation du « Vaisseau Fantôme » de Wagner. Il se trouvera bien dépaysé ; il ne reconnaîtra rien de la bourrée entraînante qu'il dansait au village, et dont il percevait la fougue rythmée et la simplicité mélodieuse. Le nombre de ceux qui « n'*entendent pas la musique* » est bien plus grand qu'on ne le pense. Si des oreilles non éduquées s'y complaisent, c'est que la nature a doté tout le matériel des sons d'une affinité élective impénétrable, qui exerce une vive influence sur le système nerveux et développe chez l'auditeur une somme considérable d'excitations. Cette sorte de sensation neutre dans un vide sonore, espèce de rêverie crépusculaire, n'est point l'impression du beau. Le duc amoureux dans « le *soir des rois* » (Twelfth night) de Shakspeare est une poétique personnification de ce type d'auditeur, quand, pour traduire ce vague indéfinissable de ses sensations, il s'écrie : « La musique arrivait à mon oreille comme le doux vent du sud qui souffle sur une touffe de violettes et glisse chargé d'une suave odeur. » (1) Cet état de sensibilité passive, dans lequel on ne saisit qu'un unisson, constitue déjà pour Guyau le charme du beau. En réalité, il est du domaine, non de l'*esthétique* mais de la *physiologie*. C'est une sorte d'assoupissement dans le mouvement et le son, si peu artistique, que l'auditeur qui s'y trouve plongé reste dans le même cycle de sensations, en écoutant des œuvres ana-

(1) O, it came o'er my ear like the sweet south
That breathes upon a bank of violets.
Stealing and giving odour.
(Le Soir des Rois, 1er acte, SHAKSPEARE.)

logues, mais d'individualité diverse, et qu'il est incapable de distinguer ce qu'il y a de personnel et d'original dans chacune d'elles. Pour lui, la musique n'est pas de l'art, mais un voluptueux excitant. C'est cette ivresse des sens que bon nombre de mondains demandent à l'opéra. Épanouis dans leur fauteuil, l'exécution orchestrique les morphinise, les imprègne, comme un bouquet d'héliotropes. Ravalée au rang de décor théâtral, elle éblouit leurs oreilles, comme le scintillement des costumes éblouit leurs yeux. Ainsi encore, on rencontre des personnes qui, au dessert, éprouvent le besoin d'entendre un morceau de musique pour se faciliter la digestion.

Chez celui qui est capable d'une impression esthétique vraie, rien de pareil. Aucune passivité dans son être, mais au contraire une vive réaction sur tout ce qui frappe son oreille. Pour lui la forme artistique est tout ; il la pénètre, il s'en rend compte, la suit dans ses détails, saisit les délicatesses du rythme, la marche symétrique des voix, la pondération des phrases mélodiques, le jeu des timbres divers, en un mot il dégage dans toute son intégrité l'*idée du compositeur*.

D'où vient la différence entre ces deux états d'audition ? Dans l'un et dans l'autre cas, l'impression subie par l'appareil auditif est le même : les vagues aériennes frappent de la même sorte la membrane du tympan, et les vibrations qu'elles y déterminent sont transmises de la même manière à l'appareil nerveux acoustique et à la partie correspondante de l'écorce cérébrale. Or, si dans des conditions identiques, la sensation du son musical peut indifféremment être suivie d'une impression *agréable* ou d'un plaisir *esthétique*, ne faut-il pas en conclure que la perception sensible, *à elle seule*, est impuissante à produire la jouissance du beau.

Celle-ci exige l'intervention d'un facteur nouveau, dont la présence suffit pour changer un état physiologique en

état esthétique. Ce facteur est l'*intelligence*. Grâce à l'intelligence, nous saisissons et nous contemplons la valeur respective de tant d'éléments divers, les rapports qui les unissent l'un à l'autre pour en faire un ensemble harmonieux.

Qu'on ramène le jeune campagnard dont nous parlions plus haut, devant la même toile de *Teniers*, à une nouvelle représentation du « Vaisseau Fantôme » mais après l'avoir soumis à une éducation préparatoire, qui ne sera pas longue s'il est bien doué. Il « comprendra » ce qui au premier abord n'avait fait que lui chatoyer à l'œil et à l'oreille.

C'est dans cette contemplation intellectuelle que la jouissance esthétique a sa racine.

On pourrait poursuivre la même analyse pour la peinture, la sculpture, l'architecture, les lettres, mais cette étude dépasserait les cadres de ce travail. Dans chacun de ces arts, on distingue au point de vue de l'impression produite, un double état : dans l'un on ne perçoit que la partie matérielle de l'œuvre ; dans l'autre on remonte à l'idée qui l'inspire. Si nous avons choisi de préférence la musique, c'est que l'intervention de la faculté supérieure s'y découvre plus aisément. L'auditeur est appelé en quelque sorte à suivre *les évolutions de la pensée créatrice*. La réflexion de l'intelligence se déroule avec l'exécution ; les rapports apparaissent successivement, et le travail contemplatif s'y accuse lentement et à maintes reprises. A la vue d'un tableau au contraire, il faut que l'esprit saisisse simultanément un grand nombre de relations, sinon l'effet est gâté.

V.

Nous venons de voir que la perception sensible ne devient source d'une jouissance esthétique, que lorsqu'elle

provoque un acte d'intelligence. Il en est de même pour le beau de l'imagination. L'imagination se trouve avoir avec les sens d'étroits rapports, car elle ne fait qu'évoquer des sensations, en l'absence des objets qui les suscitent. Grâce à sa puissance d'association, quand un sens détermine en nous la perception qui lui correspond, l'imagination se représente les propriétés qui sont du domaine des autres sens. C'est elle encore qui revêt les idées abstraites de traits sensibles, pour leur donner ce caractère saisissant, sans lequel notre pauvre esprit ne pourrait les étreindre. Mais elle se borne toujours à fournir une représentation *sensible*. Cette représentation, pas plus que la perception des sens, et pour les mêmes raisons, ne suffit à engendrer l'état de plaisir esthétique. Aussi longtemps que l'intelligence n'aura pas puisé, dans les impressions imaginatives, la matière de son acte contemplatif, ces impressions produiront une jouissance dont l'étude appartient uniquement à la physiologie et à la science des phénomènes sensibles.

Il nous reste à dire un mot de la troisième faculté *réceptive*, à qui nous avons reconnu la puissance de nous renseigner sur les choses du dehors et de nous en faire saisir la beauté : l'intelligence. Elle connaît un *beau* purement immatériel ; elle le contemple sans partager son impression avec aucune autre faculté. C'est ainsi que nous appelons *belle*, une puissante démonstration, dans laquelle une conclusion se dégage facile et lumineuse d'un principe dont elle révèle toute la fécondité.

VI.

La contemplation de l'intelligence est donc l'élément formel, constitutif, essentiel du plaisir esthétique. Telle est la conclusion qui se dégage de tout ce qui précède.

On comprendra aisément après ce que nous venons de

voir, le *pourquoi* d'un fait que la conscience nous atteste, et dont nous n'avons fait que signaler l'existence : Comment les sensations du goût, de l'odorat et du tact dans les limites indiquées plus haut, n'ont-elles pour nous aucune valeur esthétique ?

C'est que la matière qu'elles fournissent à l'intelligence est *insuffisante*.

Quelle distance, au point de vue de la compréhension, entre les éléments de connaissance que nous livrent la vue et l'ouïe d'une part ; le tact, l'odorat, le goût d'autre part. Les premiers nous font embrasser les choses sous mille aspects variés, les seconds ne nous apportent que des renseignements isolés et vagues. Quels rapports peut saisir l'intelligence dans l'odeur d'une rose, l'arôme d'un mets, le contact d'une surface soyeuse. On ne ressent qu'une impression indivisible, élémentaire. Comme on l'a dit, la connaissance qui en dérive « vibre à l'unisson ». Dans une mélodie au contraire, ou dans un accord musical, les éléments se résolvent en groupes divers, ayant chacun leur individualité. Dans un tableau ou une sculpture, des contours, des lignes, des dessins, des nuances, des couleurs apparaissent distincts et l'intelligence y trouve matière indéfinie de rapports. [1]

VII.

Nous pouvons revenir maintenant à apprécier en général la théorie de M. Guyau, dont nous avons rencontré quelques

---

[1] Il n'est pas moins vrai, croyons-nous, que le plaisir esthétique réside dans la volonté ou la faculté appétitive spirituelle. Sans doute, l'activité consciente de n'importe quelle puissance de notre être peut être *source* ou *cause* de plaisir. Mais, comme le plaisir résulte de l'amour que l'on ressent en présence d'un objet désiré, il a son siège dans les facultés appétitives. Ainsi, l'activité de l'intelligence dans l'acte de contemplation esthétique devient l'objet de l'appétition qui y tend à tous les stades de la dépense d'énergie.

points de détail. Elle se rattache à une école d'esthétique pour laquelle l'impression du beau, large comme la vie, s'étend à toutes les manifestations de l'activité organique.

L'agréable est le premier élément du beau. Il n'en diffère que par le degré et l'étendue. Le beau, c'est l'agréable qui ne se borne pas à faire jouir la faculté qu'il affecte, mais se répercute dans l'être, en envahit toutes les puissances. Au nom de l'évolution des sentiments humains, l'auteur prédit dans ses conclusions le terme idéal du progrès « où tout plaisir sera beau, toute impression agréable sera esthétique. » (1)

L'école anglaise part du même principe, mais restreint le champ des sensations auxquelles il faut donner une importance esthétique.

Tandis que pour Guyau, l'*utilité*, en tant qu'utilité, constitue une certaine beauté, pour Herbert Spencer et Grant Allen le plaisir du beau consiste dans « le jeu désintéressé d'une faculté. » Ce qui le caractérise c'est qu'il n'est pas lié aux fonctions vitales, et qu'il ne nous apporte aucun avantage précis. « Le plaisir des sens et des couleurs, dit Spencer, comme celui des odeurs subtiles, naît d'un simple jeu de tel organe, sans profit visible. Il a quelque chose de contemplatif et d'oisif : c'est une jouissance de luxe. » (2)

A l'un et à l'autre on peut répondre que la notion de *jeu* ou de *travail*, c'est-à-dire de l'exercice d'un organe *avec* ou *sans* but utile, n'est point le principe du beau, et même lui est étrangère.

Ce n'est pas, comme dit Spencer, *parce que* la contemplation d'une toile de Rembrandt ne m'apporte aucune utilité, que je la déclare belle. Si j'y trouve une jouissance

---

(1) Guyau. Ouvr. cité, p. 85.

(2) Guyau. Ouvr. cité, chapitre premier : *Le Plaisir du Beau et le Plaisir du Jeu.*

de luxe, cette circonstance m'est bien indifférente, et les impressions des parfums, sans influence, elles aussi, sur la conservation ou le développement de mon être, ne m'apparaissent pas, à cause de cela, revêtues du caractère de la beauté.

D'autre part, si j'admire un vase grec ou une coupe de Cellini, ce n'est pas *parce que* je vois dans l'un un récipient de cartes de visite, dans l'autre une salière. De même, un édifice n'est pas beau, comme Guyau l'affirme, parce qu'il offre toutes les commodités exigées par l'hygiène, et inventées par la civilisation; parce que « ses portes ne sont pas étroites, ni ses escaliers raides, ni ses fenêtres petites. » La beauté d'un édifice réside dans l'arrangement symétrique et les proportions harmoniques de ses parties.

Bref, les deux systèmes déplacent l'élément formel du plaisir esthétique.

§ 2.

Conditions du plaisir esthétique complet. — Influence de la moralité de l'œuvre.

SOMMAIRE : I. Conditions objectives. — II. Conditions tirées de l'étude du sujet : la puissance native de l'intelligence et l'éducation. — III. Principe de la dépendance hiérarchique des facultés. Applications. — IV. Si une œuvre d'art immorale peut produire une jouissance esthétique, celle-ci sera incomplète. — V. Raisons de ce phénomène. Pourquoi les œuvres immorales ne produisent pas invariablement la même impression. — VI. La conformité d'une œuvre avec la morale produit un plaisir esthétique plus complet. — VII. Réponse à deux objections.

Après avoir mis en relief l'élément formel du plaisir esthétique, il nous reste à étudier les conditions requises

pour que ce plaisir s'épanouisse dans toute sa plénitude. Nous verrons que pour être *complet* il doit être *harmonieux*. La moralité du sujet représenté est un facteur primordial de l'équilibre dans la jouissance : de là sa valeur au point de vue de l'impression de l'œuvre. L'immoralité au contraire brise la pondération des facultés, altère le plaisir en y mêlant la note discordante de la douleur. Voilà comment elle est antiesthétique. C'est la conclusion que nous tirerons des développements qui vont suivre.

I.

L'objet le plus propre à exciter en nous la jouissance est celui qui, à la fois, n'est ni trop banal pour provoquer l'énergie de la faculté, ni trop complexe pour être embrassé dans son ensemble. Nous ne faisons que rappeler cette loi générale pour l'appliquer au plaisir esthétique ; nous en déduirons à la fin de ce chapitre une des conséquences que nous voulons établir en faveur de notre thèse.

Multiplier les rapports, à la fin d'aiguiser l'activité intellectuelle ; se rapprocher le plus possible du maximum d'intensité que la faculté peut fournir dans son travail, mais ne jamais en dépasser la limite naturelle, tel est le secret de l'impression saisissante, compréhensive que les œuvres magistrales produisent en nous.

Voyez le combat de Darius et d'Alexandre, une des plus belles toiles de Rubens. L'artiste multiplie à dessein des relations complexes, mais en les reliant si bien autour de l'idée dominante que le spectateur les embrasse tous du premier coup d'œil, sans effort et sans douleur. La scène représente la bataille d'Arbelles. Au fond, de chaque côté, l'armée macédonienne et les bataillons persans. Au premier plan, Darius, sur un char traîné par six chevaux magnifiquement caparaçonnés, avec sa garde de jeunes courtisans,

rangés tout autour. Vis-à-vis de lui, au devant des phalanges macédoniennes qui se sont ouvertes pour le laisser passer, tout seul, à cheval, l'épée au côté, Alexandre-le-Grand. Les Perses l'aperçoivent pour la première fois, et cette silhouette du vainqueur qui se profile dans un relief hardi suffit pour épouvanter toute cette cohue d'efféminés, venus à la bataille comme à une parade carnavalesque. Le conducteur du char, effaré, brusquement tire à lui les coursiers, et la lourde machine, embarrassée dans son attirail, essaie de s'ébranler en arrière. Les jeunes gens qui marchent à côté n'ont point aperçu le monarque ennemi que déjà leur visage se trouble. Cette manœuvre subite a donné l'alerte, tantôt ce sera la déroute. Un seul homme pour consterner cette multitude ! Quel contraste majestueux ! D'un côté la puissance virile, de l'autre la faiblesse née vaincue. Ce n'est pas seulement Alexandre foudroyant du regard une armée entière que Rubens peint sur cette toile, c'est la lutte de deux civilisations, le triomphe de la nation forte et trempée sur le peuple perdu de mollesse et de plaisir. Tout saille dans cette conception hardie et souveraine; le contraste en double la puissance.

Si nous passons à la musique, pourquoi le rythme ternaire est-il plus absorbant et s'empare-t-il mieux de nous que le rythme binaire ? Pourquoi produit-il un effet esthétique plus pénétrant ? C'est que l'unité de mouvement, dont l'esprit perçoit la répétition mesurée, comprend trois rapports dans l'un, tandis qu'il n'en compte que deux dans l'autre. Le déploiement de la faculté perceptrice, plus ample sans être excessif, ajoute à la jouissance, sans y mêler le déplaisir qui naîtrait d'un effort trop grand. La plupart des chants populaires sont conçus dans le rythme ternaire. Ce sont les plus entraînants; la foule les comprend et les affectionne.

A côté de cette première condition tirée de l'objet, il en

faut signaler une seconde, sur laquelle nous n'insistons pas : ce sont les circonstances extérieures au milieu desquelles une œuvre d'art se présente à nous. L'acoustique d'une salle, la distribution de la lumière favorisent ou entravent l'audition et la vue, et il est impossible de s'en affranchir.

II.

Des facteurs non moins importants dérivent de l'étude du sujet que le plaisir esthétique imprègne.

Parmi ces facteurs, la puissance cognitive de l'intelligence est le premier élément à envisager.

Toute intelligence est douée en naissant d'une spontanéité naturelle, grossière chez les uns, délicate chez les autres. Il n'est personne qui n'éprouve, à diverses reprises dans le cours de la vie, le charme des spectacles de la nature, ou l'attrait d'une œuvre d'art. Ces puissances constituent le patrimoine de l'humanité ; elles dérivent d'une espèce de sens esthétique commun qui tient aux mystères les plus profonds de notre être.

L'éducation affine le sens esthétique, mais ne saurait le créer de toutes pièces ; une initiation rationnelle épure le jugement, forme le goût. A l'homme du peuple il faut l'art dans ses manifestations simples et robustes ; les œuvres d'initiés lui échappent. Pour un sauvage de l'Afrique la plus entraînante des valses semblera une étrange cacaphonie. Interrogé sur l'impression qu'avait faite sur lui une représentation d'opéra, lors de son premier voyage en Europe, le Shah de Perse déclara, sans hésiter, que rien ne lui avait paru plus beau, que ce prélude discordant dans lequel les instruments de l'orchestre se mettent à un commun diapason. Ainsi, l'éducation est une condition préalable du plaisir esthétique et les goûts dépendent de la direction donnée. On aurait tort d'en conclure, comme

d'aucuns le font, qu'elle suffit pour déterminer l'essence du beau, et que celui-ci est de sa nature variable et changeant. L'adage : « de gustibus non est disputandum » n'enlève nullement la valeur objective du beau : l'initiation ne fait que nous le révéler.

Cependant qu'on ne l'oublie pas. Les émotions de l'art ne sont pas l'apanage d'une coterie, elles sont le patrimoine du grand nombre. Des écoles contemporaines, sous prétexte de raffinement, font outrage à la nature humaine en défigurant le beau. « Il faut se défier des gens qui ne peuvent être compris que d'un comité. Le bon sens a fait justice de cette singulière école esthétique de l'*ironie*, mise en vogue par Schlegel, où l'artiste, se drapant fièrement dans sa virtuosité et sa généralité, faisait exprès de ne présenter que des choses fades et insignifiantes, puis haussait les épaules sur le sens obtus du public, qui ne pouvait goûter ces platitudes. A cet excès doit aboutir tout ce qui est monopole dans le monde de la pensée, tout ce qui exige pour être compris une sorte de révélation particulière, un sens à part que n'a pas l'humanité. » (1)

III.

L'intelligence n'est pas une faculté isolée dans l'homme. Quand elle exerce son acte de contemplation esthétique, les autres activités ne restent point passives. Le *moi* n'est pas une juxtapposition de sens, d'imagination, de passions, de volonté; une mosaïque composée de forces étrangères l'une à l'autre et sans rapport entre elles. Il est une nature continue dans son unité; tout y est subordonné dans le sens de la fin. L'équilibre des facultés, la hiérarchie des forces est la condition normale de l'épanouissement ordonné

(1) Er. Renan. *L'Avenir de la Science*, p. 107.

de la vie. Ce grand principe domine toute étude qui a l'homme pour objet. Il règle le plaisir esthétique, met à nu le secret de son exercice plénier.

Pourquoi un homme pris de boisson, ou monté par la colère est-il insensible aux charmes de l'art ? En vain essayerez-vous de lui faire admirer une belle toile. Il vous répondra par un regard hébêté, ou bien, aigri par cette invitation qu'il regardera comme une insulte, il sentira sa passion se gonfler toujours plus, et si vous insistiez, il irait jusqu'à déchirer l'œuvre que vous lui tendez. Peut-être, ce Béotien d'un jour, ce Vandale d'une heure est-il critique d'un goût exquis, ou artiste de grand talent. Pourquoi le débauché de la vie, qui se donne tout entier à l'assouvissement de ses bas instincts, devient-il en très peu de temps indifférent aux jouissances esthétiques? L'amour de l'art sombrera en lui comme celui de la famille, de la science, du plaisir honnête.

Tous ces hommes, à des degrés divers, sont des *déséquilibrés*. Le désordre, accidentel chez l'un, permanent dans l'autre, a bouleversé l'économie de leur être ; aucun d'eux ne réalise ce calme de l'âme qui est la condition préalable de la jouissance du beau.

Voici un second fait qui trouve son explication dans le même principe : l'exercice de certaines facultés, par une mystérieuse affinité et grâce à une répercussion intime peut provoquer, éveiller l'activité de certaines autres. Ainsi s'établit entre elles comme un échange de vitalité, par l'intermédiaire du principe unique au sein duquel toutes plongent leurs racines, et la mise en œuvre de l'une intéresse, affecte l'être dans plusieurs ou même dans toutes ses énergies. (1)

---

(1) Cette observation est bien ancienne. Ecoutez Suarez, le savant rapporteur des doctrines scolastiques : « Excitatio potentiarum

En ce qui concerne les sensations, l'association des impressions et la communication qui les rend solidaires ne peut être mise en doute. A la suite d'Alexandre Bain, la psychologie contemporaine essaie de lui tracer des lois.

M. Guyau l'explique par la diffusion nerveuse, et en fixe ainsi les étapes : Dans la première, l'être reçoit le *choc* de l'objet et distingue vaguement l'intensité et la qualité spécifique de l'impression. Nous avons la conscience d'une force qui se dépense plus ou moins; et nous distinguons sans hésiter le phénomène de vue de celui du toucher. On désignerait ce moment avec plus d'exactitude, en lui donnant le nom de *aperception brute*. Elle demande en moyenne 0″15 pour l'ouïe; 0″20 pour le tact, 0″21 pour la vue.

Dans la seconde étape, qui suit de près la première, la sensation revêt un caractère de plaisir ou de douleur, que les philosophes allemands appellent la *tonalité* de la sensation. L'impression agréable et pénible se différencient comme le mode majeur et le mode mineur.

Enfin, si le plaisir et la douleur se perpétuent quelque temps, survient bientôt le moment de la *diffusion nerveuse* : la sensation s'élargit comme une onde, envahit tout le système nerveux, et grâce à un phénomène d'association sympathique, l'impression se multiplie dans divers centres, affecte les sens correspondants qui se mettent à vibrer en quelque sorte à l'unisson du premier. Qu'on s'imagine un courant électrique, aboutissant, avec divers autres, à un terme commun, et transbordant à ceux-ci, comme par contre-coup, une partie de sa force et de son intensité.

» animæ duobus modus fit : uno ab objecto..... alio modo per quam-» dam efficientiam quasi moralem, per naturalem sympathiam, » quam habent ex eo quod in eadem essentia animæ radicantur. » (Suarez, *Metaph. Disp.* 22, S. 2.)

Nous connaissons des personnes qui ressentent, au choc d'un accord dissonnant, non seulement un déplaisir dans l'oreille, mais une douleur physique par tout le corps, comme si des instruments tranchants leur coupaient dans la chair. Chez d'autres, l'audition de certains morceaux provoque la vision interne de couleurs. L'*orgue colorié* n'existe pas encore ; l'imagination doit rendre suspectes les affirmations de ceux qui déjà déterminent les lois de ce curieux phénomène et tracent une gamme des couleurs correspondant invariablement à une gamme de sons donnés. Mais le fait, vague, indéfinissable de l'association de ces deux impressions sensibles, ne peut pas être nié. Oserions-nous, sans craindre le reproche de témérité, l'expliquer par la diffusion nerveuse dont nous venons de parler.

La solidarité que nous venons de signaler entre les diverses puissances de l'ordre sensible existe également d'un degré à l'autre dans l'échelle de nos facultés. Même elle se manifeste ici d'une façon plus évidente, à raison de l'étroite subordination et de l'appropriation constante qui existe entre les facultés inférieures et les facultés supérieures. Tout objet qui se peint dans l'imagination est aussitôt jugé par l'intelligence, apprécié par le sens moral. Les sens sont les pourvoyeurs des idées et des jugements, et leur énergie est un acheminement vers l'exercice des puissances supérieures. L'homme s'élève de l'impression sensible à l'acte intellectuel spontanément, sans s'en apercevoir.

Emfin, il importe de mettre en relief un troisième fait, plus remarquable encore, qui se rattache au même principe que les deux premiers.

Ce n'est pas seulement par voie de répercussion d'une faculté sur d'autres, que plusieurs énergies s'exercent. Bien des fois, un même objet ou des objets divers sollicitent par voie directe des activités différentes et leur donnent le branle. Chacune d'elles peut être suivie d'une

tonalité propre, vibrer dans le mode du plaisir ou celui de la douleur ; et le sujet affecté, siège unique d'impressions contraires, peut subir des tiraillements en sens opposé, et devenir le théâtre d'un combat, toujours accompagné de souffrance, quelqu'en soit l'issue.

On raconte qu'un empereur de la décadence, dans le raffinement d'une fin de civilisation, avait l'habitude d'écouter la musique, plongé dans un bain d'eau tiède. Et tandis que la moiteur du bain l'imprégnait d'un vague fourmillement épicuréen, la mélodie berçait son oreille d'un voluptueux balancement. Mais, si le César avait été couché dans une chaudière sous laquelle ont eût attisé lentement un feu toujours plus vif, la température n'aurait pas tardé à devenir intolérable. La douleur aurait remplacé la jouissance, et la plus ravissante musique serait restée sans charme.

C'est que deux affections opposées dans leur *tonalité* ne peuvent paisiblement coexister dans l'âme, se circonscrire dans la faculté dont elles accompagnent le déploiement, et s'y développer à l'aise, sans se gêner mutuellement dans leur exercice. Il en est tout autrement des idées. Les notions les plus diverses ont droit de cité dans l'intelligence ; elle les accueille toutes, étudie leur valeur respective, les scrute, les compare ; elle les garde, sans être heurtée par leur présence, pendant des jours, des années entières, jusqu'à ce qu'elle se soit définitivement attachée à celle qui présente des garanties sérieuses de vérité. Les contradictoires s'appellent, s'attirent ; l'idée d'être éveille en nous celle de non-être, l'idée de jour évoque celle de nuit. Le plaisir et la douleur sont au contraire deux ennemis, qui prétendent ne pas vivre côte à côte. Aussitôt qu'ils se rencontrent, une lutte à mort s'engage, et, quand leur force est inégale, le plus fort ne tarde pas à chasser le plus faible pour régner en suprême dominateur : La jouissance qu'éprouve l'oreille à écouter la mélodie se retire, vaincue, ou, pour

mieux dire, s'anéantit devant la souffrance aiguë des tissus tactiles que la chaleur altère jusqu'à les désorganiser.

Cette tendance d'absorption d'une affection par l'autre est si naturelle qu'elle se produit entre sentiments de *tonalité identique*, mais d'*intensité différente*. Si on poursuivait dans le détail l'étude de ces conflits internes, on verrait, par un phénomène analogue, que deux sentiments de *même tonalité* et de *même intensité* se confondent pour ne former qu'une impression totale plus vive, plus puissante.

Après les considérations qui précèdent, il ne sera pas difficile de montrer que le plaisir esthétique doit être *harmonieux*. L'œuvre d'art intéresse d'autres facultés que l'intelligence : leur exercice n'est pas sans influence sur l'impression définitive.

IV.

L'immoral, dans la réalité, comme dans l'art est un sujet de souffrance pour toute âme droite et sincère Au contact du désordre de la vie, l'homme éprouve un rétrécissement dans tout son être. Les facultés supérieures s'endolorissent et souffrent, comme l'oreille se sent blessée à l'audition d'une dissonnance.

Les sens, peut-être, se délectent dans la perception des formes, des dessins, des couleurs ; la passion sensuelle se complait dans le désir que le sujet provoque en elle. L'intelligence elle-même est saisie de la beauté technique, du fini de l'exécution.

Mais le conflit de la douleur qu'éprouve le sens moral et du plaisir que goûtent les autres facultés ne tardera pas à éclater dans l'âme.

C'est le dédoublement douloureux qui résulte d'un chaos

de trouble et de jouissance, au sein d'un être essentiellement *un* dans son impression.

Ne vous est-il point arrivé de rencontrer de ces femmes perdues, en qui la nature a réalisé la perfection physique, mais qui portent, dans un corps idéalement beau, une âme avilie ou corrompue. Analysez le jugement que vous avez porté sur elle, étranger, qui la voyiez pour la première fois. Si vous êtes sincère vis à vis de vous même, vous aurez senti un mélange d'admiration et de répugnance. « Quelle belle femme, vous serez-vous dit, mais quelle vile créature. »

L'art immoral produit une semblable impression. Certes, il serait injuste de refuser toute beauté à grand nombre de productions contemporaines, qui, comme l'*Enfant du Crapaud* de Camille Lemonnier, en littérature, unissent à une incontestable perfection artistique, un caractère de cynique lubricité. La jouissance esthétique que nous en ressentons se mêle d'une impression contraire qui peut aller du vague malaise à la souffrance positive.

Tel est bien l'effet que produit *la bataille de Wimpfen* dans laquelle au milieu du désordre causé par le pillage et l'incendie d'une maison, Snayers représente dans toute sa crudité le viol d'une paysanne par un soldat; telle encore l'impression qu'on emporte d'une toile de Jean Steen dont le sujet n'est qu'une scène de maison publique. (1)

Il en est de même de la *Tentation de Saint-Antoine* dans laquelle Félicien Rops représente, en place du Christ renversé, une Vénus impudique : au point de vue du procédé et du faire, c'est une des plus belles œuvres de l'art moderne ; mais c'est un étalage de chairs impures qui répugne dans sa sensualité.

---

(1) Ces toiles de Snayers et de Jean Steen sont au Musée de Bruxelles.

Juvénal et Pétrone ont trouvé des émules dans Meursius et Théophile Gautier. Les orgies de Tibère, à Caprée, celles de Quartilla, à Naples, sont dépassées par les cynismes de *Mademoiselle de Maupin* où la débauche est poussée jusqu'à la rage. Peu d'œuvres offrent à l'imagination des rêveries plus fantastiques èt plus enivrantes que ce roman de Théophile Gautier. Le poète y accumule, dans une phrase superbement ciselée, tous les raffinements de son génie. Par malheur, cette histoire d'un amour bestial n'est qu'une longue peinture de scandales, de désordres, d'obscénités, une série d'épisodes révoltants, dont l'héroïne n'est plus une femme, mais pour employer l'expression d'Alexandre Dumas « une guenon. » Pareille œuvre, si elle engendre quelque plaisir esthétique, à coup sûr, c'est un plaisir condamné par l'intelligence, amoindri, incomplet.

V.

La raison de ce phénomène de dédoublement est aisé à découvrir.

Nous l'avons dit, le plaisir d'une faculté inférieure, acheté au prix de la souffrance des facultés intellectuelles, ne peut s'appeler *plaisir* par rapport à l'être humain considéré dans son ensemble.

Mais nous pouvons aller plus loin. Le plaisir du beau réside dans un acte de contemplation intellectuelle. Or, la faculté qui prononce le verdict de conformité ou de divergence avec la fin raisonnable du sujet, représenté dans l'œuvre, est aussi celle qui doit se complaire dans la perfection artistique de cette représentation. L'immoral, non seulement bouleverse l'équilibre des activités, mais établit un conflit d'affections au sein de la faculté perceptive du beau. Voilà pourquoi il est antiesthétique.

Sans doute, la souffrance qu'il suscite n'atteint pas inva-

riablement le même degré d'intensité. L'impression produite par l'étalage de la nudité impure, voluptueuse, est délétère et souverainement nuisible au plaisir du beau. Mais une scène de bacchanale, un blasphème à l'Être suprême ne révolte pas au même titre et ne trouble pas au même degré. [1] Le conflit des deux affections aboutit à des résultantes diverses. Entre les solutions extrêmes, on pourrait noter une série de degrés successifs, dont il est impossible de dresser une échelle mathématiquement graduée, mais qui trouvent tous leur interprétation dans un commun principe. Le spectacle d'un homme pris de boisson, la vue d'un misérable insulteur à la Divinité n'éveille aucun plaisir dans les sens ou l'imagination. L'appétit sensible, à la vue de ces turpitudes, n'éprouve aucun désir ; peut-être s'en détourne-t-il avec dégoût, et alors, son émotion douloureuse vibre à l'unisson avec celle des facultés supérieures.

Quelle différence avec les excitations sensuelles de l'œuvre impure, qui met en cause toutes les activités des facultés inférieures. L'homme-animal demande à jouir, l'homme-intelligence réprouve, condamne. L'opposition tend à renverser la hiérarchie de l'être. C'est le combat des deux natures dont parle le poète, et l'on sait combien l'issue en est douteuse. *Video meliora proboque, deteriora sequor*. Une réaction se produit dans les facultés supérieures, d'autant plus vive qu'elle rencontre plus de résistance. *Ainsi la douleur qu'éprouvent les facultés intellectives devient plus intense en raison directe du plaisir désordonné des facultés sensibles.*

M. Taine, que ses théories philosophiques rendent peu

---

[1] Au *point de vue ontologique*, l'ivrognerie, de même que l'adultère, est une infraction à la morale et constitue comme telle, une disproportion. Nous croyons que l'une et l'autre sont des éléments de laideur. (V. chap. II.) Ici nous n'étudions que l'impression subjective.

suspect en cette matière, reconnaît, sans toutefois le mettre en pleine lumière, ce double principe que nous avons établi et justifié : l'art immoral produit un plaisir esthétique; mais ce plaisir est incomplet.

Au sujet de ceux qui peignent de préférence la force gigantesque, malfaisante à autrui ou à elle-même, voici ce qu'il écrit dans sa *Philosophie de l'Art* : « Dix fois sur douze, le principal personnage est chez eux un maniaque ou un scélérat; il est doué des facultés les plus fines et les plus fortes, parfois des sentiments les plus généreux et les plus délicats; mais, par un manque de direction supérieure, ces puissances le conduisent à sa perte ou se déchaînent aux dépens d'autrui : la superbe machine éclate, ou broie les passants dans sa course... Ce sont là les œuvres littéraires les plus profondes; elles manifestent mieux que les autres les caractères importants, les forces élémentaires, les couches profondes de la nature humaine. On éprouve, en les lisant, une sorte d'émotion grandiose, celle d'un homme introduit dans le secret des choses, admis à contempler les lois qui gouvernent l'âme, la société et l'histoire. *Néanmoins l'impression qu'on en garde est pénible* : on a vu trop de misères et trop de crimes; les passions, développées et entrechoquées à outrance, ont étalé trop de ravages. » [1]

VI.

Que faut-il donc pour éviter au spectateur cette impression pénible et lui faire goûter un *plaisir harmonieux?* Importe-t-il qu'une œuvre d'art représente un acte de

---

[1] H. Taine. *Philosophie de l'Art* (Paris, Hachette), t. II, p. 339 et suiv.

moralité positive [1], nous montre l'homme à genoux, et ne vivant que d'héroïsme et de sacrifice ? C'est bien sous le faux jour de ces exagérations que notre thèse est attaquée.

Sans contredit, l'intelligence et la volonté, épanouies dans l'ordre harmonieux de l'être, s'exaltent devant la vertu partout où elle se présente. Le sens moral, comme toute autre faculté, se délecte dans la libre expansion de son activité normale et plénière. Mais ce plaisir n'est pas *essentiel* à la jouissance du beau. Autre chose est provoquer une activité suivie de souffrance ; autre chose ne pas mettre en branle cette activité [2]. Le plaisir esthétique est froissé dans le premier cas ; il ne l'est pas dans le second. Baudelaire entrevoit cette solution, quand il écrit, à propos de Victor Hugo, cette phrase caractéristique qui jure avec sa théorie de la moralité : « Il ne s'agit point ici de cette

---

[1] Il est des actes dont l'objet est essentiellement bon. Tels sont par exemple la prière, l'aumône, le dévouement à la patrie. Leur moralité est *positive*. D'autres, à ne les considérer que dans leur tendance immédiate, directe, sont *indifférents*. La fin de l'homme n'y est point en jeu, et c'est à ceux-là que les arts d'imitation empruntent la plupart de leurs sujets. En eux-mêmes, la chasse, la promenade, le voyage, le combat ne sont ni bons ni mauvais. Aucun d'eux n'a pour effet *naturel* de nous rapprocher ou de nous éloigner de notre fin : ils sont avec la morale en rapport de neutralité. Il n'en est pas moins vrai qu'à les prendre dans la réalité de la vie, avec le mobile et les circonstances qui les déterminent, ils sont tous nécessairement moraux ou immoraux.

[2] L'imperfection *privative*, c'est-à-dire celle qui résulte du défaut d'une réalité *due*, est la seule qui froisse le plaisir esthétique et constitue la *laideur*. Telle est l'*immoralité*. L'imperfection *négative*, qu'on oppose à la première, n'est que l'absence d'une perfection *ultérieure*. On lui donne improprement le nom d'imperfection, et elle ne nuit en rien à l'impression esthétique. La *moralité* est de ce nombre. Cette distinction s'accorde avec celle que nous avons faite au chapitre II, entre les proportions *essentielles* et les proportions *intégrantes*.

morale prêcheuse, qui, par son air de pédanterie, par son ton didactique, peut gâter les plus beaux morceaux, mais d'une morale inspirée qui se glisse, invisible, dans la matière poétique, comme les fluides impondérables dans toute la machine du monde. La morale n'entre pas dans cet art à titre de but ; elle s'y mêle et s'y confond comme dans la vie même. Le poète est moraliste sans le vouloir, par abondance et plénitude de nature. » (1)

Il n'en reste pas moins vrai que l'œuvre d'art où l'on rencontre ce rapport de moralité formelle, positive produit sur l'esprit une impression plus puissante : *toutes choses égales d'ailleurs*, le plaisir esthétique qui s'en dégage est plus intense. Si *la Chasse au Sanglier* de Rubens, et sa *Sainte-Thérèse à genoux* réalisaient la même perfection artistique, encore faudrait-il donner la palme à la seconde œuvre. C'est que l'intelligence y perçoit un rapport de plus : le rapport de moralité. *L'activité de la contemplation s'accroît avec la complexité des relations qu'elle embrasse, et nous avons démontré que l'intensité du plaisir augmente dans la même proportion* (2). Ainsi la compréhension de l'idée artistique, plus riche, plus étendue, engendre une impression plus pénétrante, plus esthétique.

Le génie ne monte que rarement à ces sommets de l'art qui touchent au surhumain. Arrivé à ces hauteurs, la vertu créatrice s'épuise ; les grands héroïsmes, difficiles à créer, sont plus difficiles encore à soutenir. Au reste, ces sereines atmosphères de la perfection s'obscurcissent pour le regard qui les fixe trop longtemps. La faculté trop souvent sollicitée à goûter ces nobles jouissances, s'émousse, s'épuise à

---

(1) Baudelaire : *L'Art romantique.*
(2) P. 19 et suiv.

raison de leur intensité. Les scènes banales et indifférentes fournissent à l'art des effets plus fréquents et plus faciles.

VII.

La thèse que nous venons d'exposer, soulève de vives objections. Parmi les plus accréditées, en voici deux qu'opposent de préférence la plupart des auteurs de critique esthétique.

Les plus grands artistes, dit-on, ont étalé le vice dans sa nudité. Maint héros de Shakspeare n'est qu'un être avili, immoral, et c'est dans la production de ces personnages que se révèle avant tout le génie du grand poète anglais.

D'aucuns répondent à la difficulté, que l'on trouve dans tous ces caractères, au milieu de leur perversité, des qualités morales qui rachètent les plus grands défauts. Les maniaques et les scélérats ont des mouvements bien inspirés et font preuve de générosité de sentiments et de hauteur d'idées. Il n'est pas tel monstre qui ne cache au fond de son être un reste de vertu ; malgré lui, à certaines heures, la nature reprend ses droits.

Nous préférons l'argument topique que donne Taine. D'après lui, le vice sert de repoussoir, et l'on peut appliquer aux dramaturges ce qu'il dit des comiques et des romanciers : « Les grands artistes, auxquels les exigences de leur genre ou l'amour de la vérité nue ont imposé l'étude de cette triste espèce, ont couvert par deux artifices la médiocrité et la laideur des caractères qu'ils figuraient. Ou bien ils en font des accessoires et des repoussoirs qui servent à mettre en relief quelque figure principale : c'est le procédé le plus fréquent des romanciers, et vous pouvez l'étudier dans le *Don Quichotte* de Cervantes, dans *Eugénie Grandet* de Balzac, dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Ou bien ils tournent nos sympathies contre le personnage : ils

le font tomber de mésaventure en mésaventure, ils excitent contre lui le rire désapprobateur et vengeur, ils montrent avec intention les suites malencontreuses de son insuffisance, ils chassent et expulsent de la vie le défaut qui domine en lui. Le spectateur, devenu hostile, se trouve satisfait; il éprouve le même plaisir à voir écraser la sottise et l'égoïsme qu'à voir se déployer la bonté et la force : le bannissement d'un mal vaut le triomphe d'un bien. » (1)

On nous dit encore que l'artiste est un initié, et que, grâce à son éducation esthétique, il ne voit pas dans l'œuvre le caractère immoral du sujet. L'exécution l'absorbe et il ne voit rien au-delà. Le profane seul saisit le caractère immoral de l'œuvre et s'en trouve blessé. L'argument se résume dans ce paradoxe de Charles Potvin : « Ce n'est pas le nu qui est vil, c'est le spectateur. » (2)

Nous verrons dans le chapitre suivant que la beauté artistique ne réside pas que dans la réalisation technique. La conception de l'artiste, elle aussi y a sa part. L'œuvre, qui la traduit, ou mieux la contient tout entière, participe de la valeur de l'idée créatrice. Il est faux que l'artiste parvienne à en abstraire la signification morale. Le nu chaste ne le heurtera pas, comme il ne heurtera aucun homme arrivé à la période normale de la réflexion. Devant le nu immoral nous contestons qu'il reste impassible, car il n'a ni le droit ni le pouvoir d'abdiquer sa dignité humaine. Si, comme le médecin, il touche de plus près les réalités de l'existence, la nature lui impose l'infranchissable limite du *mal moral*. Comme tout autre, il le reconnaît partout où il le rencontre, et le flétrit dès qu'il l'a reconnu.

On a tort de représenter l'artiste comme un être désordonné, une sensitive, chez qui une faculté s'est développée

---

(1) Taine. — Op. cit. t. II, chap. 3 : « Le degré de bienfaisance du caractère. »

(2) Ch. Potvin. *Le Nu dans l'Art* (*Revue de Belgique*, mars 1889).

monstrueusement au détriment de toutes les autres. Le véritable artiste est celui chez qui toutes les facultés sont puissamment développées et harmonieusement coordonnées. Il se distingue, non par le déséquilibre, mais par un plus parfait équilibre. Ses sens sont plus affinés, son imagination est plus féconde, sa raison est plus forte, son sens moral plus délicat, et cela non par intervalles, mais par une intime compénétration, à tous les moments de sa vie.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Eléments objectifs du Beau.

Le plaisir que suscite en nous la contemplation de l'œuvre d'art n'est pas le seul élément de la beauté. Si une symphonie ou une peinture nous charme et nous ravit, c'est que l'une et l'autre contiennent des éléments ontologiques dont la connaissance provoque le sentiment esthétique.

On a nié l'objectivité du beau. La beauté, d'après Kant, n'est rien en soi, et indépendamment de la relation du sentiment du sujet. Comme lui, Schiller, Hutcheson et bien d'autres ont affirmé qu'il n'y a pas de science du beau, et que l'esthétique se réduit à l'étude des « modifications de notre état, modifications qui se manifestent par le phénomène même de la sensation. »

Nous n'entreprenons pas de réfuter ici les théories idéalistes, et d'établir le fondement objectif du beau. Cet examen critique aurait sa place naturelle à la première page d'un traité général d'esthétique. D'ailleurs, tous les arguments qu'on y pourrait invoquer s'appliquent à l'objectivité de toute connaissance : ils sont du domaine de la certitude et de la critériologie, à qui il faudrait les emprunter.

Dans ce second chapitre, nous voulons étudier l'œuvre d'art au point de vue objectif, en nous attachant au double élément qu'elle comporte : la formation de l'idéal et la représentation sensible. L'idéal dans les arts d'imitation — et c'est à ceux-là seuls que s'applique notre thèse — n'est qu'une reproduction de la réalité, sur laquelle l'artiste imprime le sceau de sa personnalité.

On peut envisager dans l'idéal artistique divers éléments objectifs. La *proportion* est un de ces éléments. Nous l'étudierons dans un second paragraphe, en montrant, à larges traits, sa valeur esthétique dans la nature et dans l'art.

Dans un troisième paragraphe, nous fixerons les lois qui régissent l'idéal artistique, conçu d'après les règles indiquées. Toute proportion est un élément de beauté, mais toute proportion n'est pas également indispensable à l'œuvre. La moralité, ou la proportion de l'acte humain avec le perfectionnement de l'être, n'est point *essentielle*, mais *intégrante*. Le rôle esthétique qu'il faut lui attribuer sera la conclusion qui découle de cette distinction primordiale.

§ 1er.

La formation de l'idéal et sa représentation sensible.

SOMMAIRE : I. L'art n'est pas une imitation servile de la nature. — II. L'artiste imite des porportions.— III. Leur modification systématique : L'idéal.— IV. Réalisation sensible de l'idéal. Son importance esthétique est réelle, mais le beau artistique résulte principalement de l'idéal.

I.

Parmi les beaux-arts, il en est trois qui s'inspirent de la nature. C'est à la source féconde et intarissable de la réalité qui se déroule devant ses yeux, que l'artiste puise les données auxquelles il applique son génie créateur. Nous avons nommé la sculpture, la peinture, les belles-lettres. Il serait superflu de démontrer que la *Vénus de Milo* reproduit un type de beauté féminine, que la *Descente de Croix* de Rubens s'est inspirée de la scène du Calvaire, enfin qu'une comédie de Molière reflète un côté psychologique, un travers, un caractère du type bourgeois au XVIIe siècle.

Ce fait est évident, il serait banal d'y insister.

En voici un autre, non moins certain, qui se greffe sur le précédent : l'œuvre d'art n'est pas uniquement la reproduction exacte de la nature, le simple décalque d'un modèle préexistant. L'histoire des raisins de Zeuxis, trompant les oiseaux, n'est qu'une jolie trame, sur laquelle les fabulistes ont brodé une légende. Voyez la tête du *Jupiter* de Phidias, elle excède les proportions humaines. Au

contraire, la tête de la *Vénus de Médicis* n'atteint pas les dimensions ordinaires, et la phrénologie soutient, qu'avec une semblable tête, toute femme serait idiote. Regardez encore le *Moïse* de Michel Ange. Devant cette taille de colosse, le spectateur n'est qu'un pygmée. L'artiste le représente assis, et dans la hardiesse de sa conception, il exagère la grandeur de toute la charpente humaine, double l'enflure des muscles, grossit les nerfs, et surmonte ce buste surhumain d'une large tête, à la barbe de fleuve, qui le fait ressembler non à un homme mais à un dieu.

Non seulement l'œuvre d'art s'écarte de son modèle dans les éléments qu'elle reproduit, mais il en est une foule dont elle ne se soucie point, bien que, dans la réalité, ils remplissent une place considérable. Un drame, tel qu'il se présente dans une société, n'apparaît qu'à travers un nuage de poussière, soulevé par le tumulte de la vie réelle. Il se passe au milieu du fracas de la rue et du bruit des chemins de fer; les personnages qui en sont les héros, sont aussi ceux qui fréquentent le restaurant et le club. Ainsi, les grandes lignes de l'action sont noyées dans une foule d'accessoires banals, que l'écrivain élague, comme inutiles, à l'effet qu'il veut obtenir. Il en est de même en peinture. Etudiez les œuvres des contemporains, surtout de ceux qui adoptent les procédés *analystes* de la nouvelle école. Vous n'y verrez reproduits que les traits saillants des objets; les détails sont des quantités négligeables, qui nuiraient à l'impression de l'ensemble. Le portrait de Léon XIII de Lembach (1), pour ne prendre qu'un exemple, demande à être regardé d'une certaine distance. A cinq mètres de la toile, l'effet est saisissant de vie et de pénétration. Le regard saille, la bouche prend du relief, les plis du front se dessinent, et l'idée de l'artiste ressort dans toute son

(1) Salon des maitres contemporains, 1889 (Bruxelles).

énergie. Les petites rugosités qui sillonnent la peau des vieillards, les tiges des cheveux, que l'on reconnaît dans leur individualité, quand on observe un homme vivant, n'ont pas un instant préoccupé le peintre. C'est tellement vrai que si, pour embrasser plus de détails, on s'approchait davantage de la toile, tout disparaîtrait dans la confusion des dessins et le chaos des couleurs.

On voit donc que si l'artiste imite un modèle que la nature lui fournit, il modifie les éléments qu'il lui emprunte, et il en néglige un grand nombre.

Récemment, un groupe de philologues esthéticiens a prétendu démontrer que l'art athénien, à la plus florissante époque de son histoire, n'avait fait qu'imiter la nature. Devant cette reproduction servile, le génie de l'artiste, amoindri, n'avait plus d'autre mérite que celui de la technique. La statuaire grecque, si féconde au cinquième siècle, trouvait, disent-ils, dans les types de la belle race Egéenne, les modèles que le ciseau a copiés. Rompus à la palestre et à la course, habitués à exposer nus, au bain et dans la lutte du cirque, un corps qui n'avait pas à redouter les outrages du climat, les Athéniens présentaient une perfection physique incomparable. L'*Apollon de Phidias* n'est qu'un buste de jeune homme, comme tous les jours l'artiste en côtoyait à l'agora.

La philologie elle-même a fait justice de cette étrange théorie, qui ravale l'art, et méconnaît sa nature. Il est démontré, au contraire, que la race d'Athènes, surtout au siècle de Périclès, n'avait pas de distinction corporelle. Les jeunes Romains, qui cherchaient sur les côtes de l'Attique, la beauté et la grâce qu'ils avaient rêvées devant les statues grecques, revenaient avec d'amères désillusions. Ces beaux modèles, écrivait déjà Cicéron, n'ont existé que dans la pensée de l'artiste. C'est l'idéal qui a conduit sa main.

II.

La photographie n'est pas la quintessence de l'art. Selon le mot expressif de Préault, elle n'est que la suie de la flamme.

Qu'est-ce donc que l'artiste emprunte à la vie réelle? Quelle part revient à son génie créateur?

Reprenons un instant le *Moïse* de Michel Ange. Ce qu'on reproduit avant tout, ce sont des rapports et des formes. La nature est distancée par cette gigantesque stature. Mais il y a *symétrie* entre les bras, les jambes, le torse, la tête de la statue et ceux d'un homme réel. Depuis longtemps, on a déterminé, pour le corps humain, considéré à l'unique point de vue plastique, les relations de nombre et de grandeur, qui doivent exister entre ses diverses parties. Les règles qui les régissent forment un code complet. Il porte le nom de *canon de beauté*, et chaque école a le sien.

L'art ne nous présente pas seulement l'homme physique; puisant plus profondément dans les entrailles de la vie, il nous montre dans la matière le rayonnement de l'immatériel. Si l'on étudie l'imposante et majestueuse attitude du Moïse, à ce point de vue nouveau, on y découvre l'*harmonie* des facultés supérieures, resplendissant à travers un corps idéalement ciselé. Il en est de même dans *la Création* de Michel Ange, une adorable fresque de la chapelle Sixtine, que l'on regarde généralement comme une des maîtresses productions du peintre Florentin : Sur un geste du Tout-Puissant, l'homme s'éveille à la vie. Couché sur la cime d'une montagne, il étend le bras, comme pour obéir à la main qui lui commande. Le corps d'Adam résume tout ce que la Renaissance a conçu de plus pur dans les dessins et les formes; mais au travers de ces

membres superbes, on voit reluire l'âme tout entière. La subordination de la matière à l'esprit éclate dans tout cet organisme.

Dans ce domaine de la *constitution*, tant *physique* qu'*intellectuelle*, l'artiste imite des proportions, c'est-à-dire des rapports déterminés de grandeur, de forme, de disposition, reliant entre eux plusieurs éléments d'un tout.

Si de l'ordre de la constitution nous passons à celui de l'*activité*, le même procédé s'y révèle : Un fait principal, vers lequel tous les autres convergent, en vertu d'une convenance adéquate, tel est le plan que suivent tous les peintres, tous les sculpteurs, tous les littérateurs, quand ils mettent en scène des personnages humains. Avec quel rare bonheur Raphaël réalise dans sa *Transfiguration* cette coordination des groupes divers, dominés par une idée unique. L'artiste a mis en relief les rapports qui relient les divers personnages au groupe du Messie, sur lequel toute l'attention est concentrée. « Quelle difficulté de faire pyramider une montagne dans un cadre restreint, et de placer au sommet les personnages de cette scène surnaturelle, sans laisser vides les places inférieures, ou sans rompre, en les remplissant, l'unité de l'action ? Ces difficultés, Raphaël les a vaincues.

» L'évangile dit que, pendant que Jésus était sur la montagne avec Pierre, Jacques et Jean son frère, un homme avait présenté aux disciples restés en bas, son fils qui était lunatique..... Les disciples, auxquels leur foi chancelante n'a pu communiquer encore le don des miracles, se sentent incapables de guérir le malheureux insensé, et trois d'entre eux, de leur main tendue, désignent la hauteur où est Celui qui chasse les démons par sa seule parole. Les bras vigoureux, allongés dans le même sens, sont autant de lignes de rappel, qui, de trois points différents, conduisent

impérieusement le regard vers le sommet de la montagne. » (1) .

III.

L'artiste imite des proportions (2), mais son œuvre ne se borne pas là. Cette imitation se transforme sous le souffle de la personnalité.

Le *Laocoon* du musée du Vatican se tord sous la souffrance. Dans un conflit suprême, ses muscles, démésurément tendus, se crispent sous l'étreinte des serpents qui l'enlacent. Jamais être humain n'a enduré pareil tourment. L'artiste a outré à dessein les proportions de tout ce corps, poursuivant systématiquement la réalisation plus ample, plus saisissante de son idée. L'idée qu'il a conçue est celle de la souffrance poussée à son paroxisme. Aussi, il exagère dans son œuvre tous les éléments qui, de leur nature, traduisent la douleur : l'écartement des lèvres en un atroce rictus, l'expression terne et déchirante des yeux, déjà troublés par l'agonie, la tension suprême des nerfs et des muscles prêts à éclater sous la pression de la douleur, tout cela, l'artiste le doit à son génie, et non à l'imitation des effets qu'il aurait pu observer sur un sujet vivant.

Cette modification méthodique des proportions fournies par la nature est l'œuvre de l'*idéal*. Bâti de réminiscences et d'observations que la personnalité féconde en les transformant, l'*idéal* proteste contre la nature en vue de susciter une impression plus déterminée et plus vive. Voilà pourquoi Michel Ange donne à son Moïse les dimen-

(1) Lévêque. *La Science du Beau*, t. II, p. 125.

(2) Nous prenons ce mot *proportion* dans un sens concret comme synonyme d'éléments proportionnés.

sions d'un géant. La force physique est le symbole expressif de la volonté puissante. Rien de mieux pour provoquer le sentiment de majesté qui se dégage du chef-d'œuvre. Ainsi encore, deux portraitistes concevront différemment une même physionomie. Tous deux feront une reproduction exacte, dans laquelle on reconnaîtra aisément le modèle, mais d'après l'idéal qu'ils auront conçu et le caractère qu'ils voudront rendre dominateur, les proportions qu'ils feront saillir exprimeront la bonté ou la colère, l'astuce ou la franchise.

On a donc raison de dire que l'artiste est un créateur. L'*idéalisation du réel* est un fait interne, psychologique, devant lequel les faibles échouent, où les forts se révèlent. Bacon a caractérisé ce travail du génie artistique, dans un mot célèbre, qui donne de l'idéal une notion exacte, quoique vague: *Homo additus naturæ*, l'homme ajoutant son âme à la nature. Et Gounod a dit avec non moins de bonheur : « L'artiste n'est pas seulement une sorte d'appareil mécanique, sur lequel se réfléchit ou s'imprime la réalité des objets extérieurs et sensibles; c'est une lyre vivante et consciente, que le contact de la nature révèle à elle-même, et fait vibrer; et c'est précisément cette vibration qui est l'indice de la vocation artistique et la cause première de l'œuvre d'art. » [1]

IV.

Après s'être formé un idéal, l'artiste n'a pas fini sa tâche. D'aucuns disent qu'elle ne fait que commencer, et nous verrons ce qu'il faut penser de leur opinion. Il doit extérioriser, traduire au dehors par des signes sensibles, cette

[1] Discours prononcé à la séance annuelle des cinq académies. 25 octobre 1886.

conception qu'il a élaborée dans le silence de sa pensée. L'exécution technique est la forme de l'œuvre d'art sans laquelle l'idéal serait stérilisé.

Jamais on ne lui a refusé une valeur esthétique. Mais une nombreuse école de contemporains voudrait réduire à la représentation, comme telle, l'art tout entier, alors qu'en réalité elle n'en constitue qu'une phase.

La genèse de l'œuvre d'art, telle que nous venons de l'esquisser, suffirait déjà pour démontrer l'exagération de cette thèse, mais il importe d'y insister. En effet, ses partisans formulent contre notre théorie une objection qui nous semble irréfutable, si on ne l'atteint dans son principe. A supposer que l'art consiste uniquement dans le *procédé*, dans le *faire*, en un mot dans la *technique*, le sujet représenté devient une donnée préalable, indifférente, et la moralité ou l'immoralité de l'œuvre n'a pas de valeur au point de vue esthétique.

Cette doctrine erronée dans son point de départ, aboutit à d'absurdes conséquences.

L'*idéal*, cette mystérieuse inspiration que le génie guette, loin des mortels, dans un tête-à-tête avec l'infini, cette pensée qu'il combine pendant des jours, des semaines entières, la triturant sans cesse, jusqu'à ce qu'elle réponde à l'impression rêvée; tout cela ne serait qu'une illusion vaine, un travail sans valeur!

A prendre deux productions artistiques, dont l'une est inspirée par un idéal harmonieux, marqué au coin du talent ou du génie, tandis que l'autre ne présente qu'une conception enfantine, banale, au milieu du chaos et de la disproportion des éléments, il faudra les déclarer également *belles*, si l'exécution de ces deux sujets a la même valeur technique! Comparez, à l'unique point de vue de l'idéal, la *Création* de Michel Ange, dont nous avons parlé, et le même sujet dans une mosaïque de la cathé-

drale de Monreale, en Sicile. Dans cette seconde œuvre, l'artiste met également en face l'un de l'autre, le créateur et la créature; mais rien de ces gestes puissants qui rendent la scène de Michel Ange si majestueuse, si imposante. Rien de cette communication du fini et de l'infini. Les figures y sont ternes et sans expression; pour faire saisir au spectateur le rapport qui unit deux personnages, figés dans leur atonie, le peintre trace de la bouche de Dieu à celle d'Adam, une traînée de lumière, invention impuissante d'un symbolisme étroit et matériel. Supprimez le souffle, et il ne reste que deux statues inanimées, plus froides et plus muettes que les momies de l'antique Egypte. Oserait-on soutenir que le pinceau de Michel Ange, travaillant cette conception étrange, aurait réalisé une œuvre d'art aussi *belle* que la fresque de la chapelle Sixtine?

Les productions se distancent par l'idéal autant que par le procédé. Sa conception, comme son faire, appartiennent à l'artiste, et de l'intime compénétration de l'une et de l'autre, résulte l'originalité. Michel Ange comme Léonard de Vinci, Léonard de Vinci comme Raphaël ont rencontré de belles femmes dans les cités Italiennes : Michel Ange dessine une Sybille humaine, drapée dans sa fière gravité; Léonard de Vinci peint une Vierge rougissante, voilée sous le gaze d'un demi-jour; Raphaël conçoit le type d'une Madone divine, à la fois douce et austère.

« Les artistes, dit M. Taine, étant différents de race, d'esprit et d'éducation, sont frappés différemment par le même objet; chacun y démêle un caractère distinct; chacun s'en forme une idée originale, et cette idée, manifestée dans l'œuvre nouvelle, dresse soudain dans la galerie des formes idéales un nouveau chef-d'œuvre, comme un nouveau dieu dans un olympe qu'on croyait complet..... Les amants, le père, l'avare, tous les grands types peuvent toujours être renouvelés; ils l'ont été incessamment, ils le seront encore,

et c'est justement la marque propre, la gloire unique, l'obligation héréditaire des vrais génies que d'inventer en dehors de la convention et de la tradition. » (1)

Cette invention en dehors de l'ornière de la banalité est la plus belle prérogative de l'artiste. Son idéal n'est point de l'art, tant que le pinceau ou le burin ne l'a *sensibilisé;* mais, transposée dans l'œuvre, sa conception n'a rien perdu de sa valeur ; elle s'y trouve tout entière, et dès ce moment fait partie intégrante du beau.

Dans plus d'une de ses toiles, Rubens s'est borné à *concevoir* le sujet, laissant à ses disciples le soin de le réaliser. Etrange conséquence ! dans l'appréciation artistique, ce travail d'élaboration n'aurait rien à voir, bien qu'il forme la moitié du génie du maître ! Il n'aurait pas la paternité de ces toiles, enfants de sa pensée ; il n'aurait pu s'en persuader, que grâce à une illusion dont il a été, comme tant d'autres, la victime !

Qu'est-ce donc que l'art dans lequel la forme a une valeur exclusive ? Les plus hardis et les plus logiques répondent que c'est le culte du mot pour le mot, de la nuance pour la nuance. Ils ont abouti à un assemblage de sensations visuelles, provoquant un jeu indifférent de l'œil, à un chatoiement de l'oreille qui éblouit un instant, mais qui donne un son de choses creuses. L'artiste se méprend sur ses propres procédés ; au lieu d'une plume, le poëte prétend avoir une palette ou une cithare — singulière erreur, qu'enfantent périodiquement toutes les époques de décadence.

Si le beau artistique n'était qu'un culte du procédé, la plupart des hommes seraient Béotiens. L'homme de goût ne serait plus alors qu'un roturier méprisable, car, pour

---

(1) Taine. Op. cit., t. II, p. 260.

goûter les beaux-arts, il faudrait connaître la technique de tous, ce qui est presque impossible.

En attribuant à l'idéal une valeur esthétique fondamentale, loin de nous la pensée d'amoindrir en rien l'importance de l'exécution.

Au moyen-âge, l'Allemagne produisit, sous l'influence d'un mysticisme dévoyé, une école de peinture, qui négligea la forme pour ne tenir compte que de l'idée.

Les plus belles productions de l'ancienne école de Cologne, comme les Madones de *Meister Wilhelm*, la *Passion de Lyverberg* mettent en scène des figures allongées, aux traits anguleux, aux formes raidies [1] Ce sont des âmes mystiques ou rêveuses, incarnées dans des corps malades. Cet art est rachétique et envahi par le symbolisme sentimental.

Il appartient à l'esthétique spéciale d'étudier la technique propre à chaque art, et de démontrer qu'il y a un beau spécifique non seulement à raison des sens mis en jeu, mais surtout à raison du mode des représentations.

§ 2.

Valeur esthétique de la proportion.

SOMMAIRE : I. La proportion dans la sculpture, la littérature, l'architecture et la musique.— II. La proportion et l'exécution technique. — III. La proportion dans la nature.

Nous avons reconnu, que l'*idéal*, dont nous avons étudié la genèse dans les trois arts d'imitation, est constitué de

[1] Musée de Cologne.

proportions empruntées à la nature, et systématiquement modifiées, en vue d'obtenir une impression déterminée.

La proportion est un élément objectif du beau. Nous n'oserions pas dire avec Bossuet que « la beauté ne consiste que dans l'ordre, c'est-à-dire, dans l'arrangement et la proportion. » (1) Mais c'est le seul élément que nous envisageons ici. Il importe d'en bien établir la valeur : La moralité, en effet, n'est qu'une espèce de proportion, et ce caractère est la base de son importance esthétique.

Nous élargirons quelques instants les étroites limites dans lesquelles nous nous sommes renfermés, et nous verrons, par une courte analyse, que non seulement dans les arts d'imitation, mais dans les beaux-arts en général, autant que dans la nature, ce sont les proportions des choses qui engendrent le plaisir esthétique, pour l'intelligence qui les a perçues et qui les contemple.

I.

A peine est-il besoin de revenir encore sur la sculpture et la peinture, qui nous ont précédemment fourni tous nos exemples.

Pourquoi, devant le *Moïse* de Michel Ange, sentons-nous frissonner en nous cette émotion grandiose, mêlée de respect et de terreur, sinon parce que nous saisissons vivement ces proportions nombreuses, d'ordres si divers, d'où l'idée artistique se dégage avec une pénétrante netteté ?

Ce qui impressionne si profondément dans la *Descente de Croix* c'est le relief de ce cadavre livide du crucifié, si bien isolé sur son blanc linceuil, l'harmonieux encadrement des personnages secondaires, depuis le manœuvre penché

(1) Bossuet. *Connaissance de Dieu et de soi-même*, ch. Ier, § 8.

au-dessus de la croix, jusqu'à la Vierge qui pleure aux pieds du Christ. Toutes ces figures, subordonnées à l'effet total, tendent vers lui ; le moindre détail de chacun de ces corps a sa place marquée dans la convergence de l'ensemble.

En littérature, on pourrait dire que la règle ne souffre pas d'exceptions. Qu'il nous suffise de présenter, avec Diderot, un coin infiniment petit d'une tragédie de Corneille. « Tout le monde sait le mot sublime de la tragédie des Horaces : *qu'il mourût.* Je demande à quelqu'un qui ne connait point la pièce de Corneille, et qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait *qu'il mourût.* Il est évident que celui que j'interroge, ne sachant ce que c'est que ce *qu'il mourût*, me répondra que cela ne lui paraît ni beau ni laid. Mais, si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant, une sorte de courage qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir, et le *qu'il mourût* commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie ; que le combattant est le fils de celui qu'on interroge ; que c'est le seul qui lui reste ; que le jeune homme avait à faire à trois ennemis qui avaient déjà ôté la vie à deux de ses frères ; que le vieillard parle à sa fille ; que c'est un Romain ; alors la réponse *qu'il mourût*, qui n'était ni belle ni laide, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime. » [1]

Il en est de même en architecture et en musique. Du fond d'un portique de cathédrale, l'œil plonge dans le lointain mystérieux de la nef étroite, entre deux rangées de

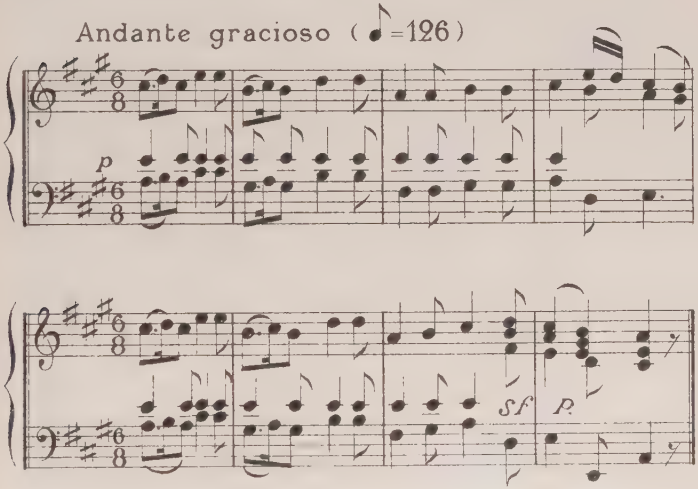
---

[1] Diderot. *Œuvr. philos.*, t. VI, p. 47.

colonnes, jusqu'à l'autel qui est le centre vers lequel rayonne tout l'ensemble. Rien n'est saisissant pour l'intelligence, comme cette répétition harmonieuse de lignes verticales, se résolvant de toutes parts dans l'ogive, comme autant de circonférences d'un cercle infini.

Qui ne connaît le commencement de la XII° sonate de Mozart, et pourquoi l'auditeur éduqué se surprend-t-il à s'écrier : « Quelle beauté ? »

C'est que l'esprit, suivant pas à pas le déroulement de la phrase musicale, en perçoit vivement les proportions multiples et complexes.



Dès la première mesure, la mélodie se dessine et s'accentue, avec des alternances de longues et de brèves, dans ce rythme ternaire, si bien fait d'élévations et d'abaissements, qui domine toute la pièce. La seconde mesure répète exactement la première, à un degré plus bas ; la perception de cette symétrie est pour le sens musical une source de délectation. Les deux mesures suivantes introduisent un

nouvel élément dans la mélodie, et achèvent la protase, ou la première partie de la phrase musicale. Ainsi, au point de vue mélodique, s'établit une proportion entre les deux premières mesures, comme entre deux petits arceaux; entre celles-ci et les deux suivantes, formant par leur groupement deux arceaux plus grands; enfin, entre ces quatre mesures et celles qui suivent, comme entre deux arches, constituant dans leur ensemble l'unité.

L'harmonie suit exactement tous ces dessins, et est conçue dans l'intervalle à la fois si doux et si ample de la sixte majeure. A cette correspondance de la mélodie, de l'harmonie et du rythme, s'ajoutent les lumières et les ombres que produisent les nuances de l'expression. Chacun de ces éléments a sa raison d'être dans l'impression totale. Essayez de briser ce rythme martelé, et d'y substituer, ne fût-ce qu'un instant, un mouvement binaire; rompez en quelqu'endroit la symétrie que l'artiste a si bien réalisée dans les moindres points : Votre oreille en recevra un choc douloureux, et vous verrez que cette rupture de proportion et d'équilibre, source du déplaisir que vous ressentez, est un vice de prosodie artistique. (1)

---

(1) C'est l'intelligence de ces rapports objectifs qui constitue la source du plaisir esthétique (v. p. 28). A moins de dire que tout est arbitraire en musique, il faut admettre que telle est la base *objective* de l'impression qu'elle produit sur nous. En vain essaierait-on de recourir à la *théorie du sentiment*. La production du sentiment n'appartient pas à l'esthétique musicale. Elle dépend de l'état psychique de chaque individu et des associations d'images qui se réveillent en lui. Pour s'en convaincre, il suffit de songer que la musique se trouve avoir avec le sentiment un point de contact : le *mouvement* ou le *rythme*. Parmi ces associations entre le sentiment et la musique, il en est qui naissait naturellement : Voilà pourquoi on se méprend sur leur origine. Une cadence martelée rappelle le mouvement de la marche; une mélodie lente peut évoquer la majesté ou la tristesse. D'autres fois, le lien qui unit *telle* musique à *tel*

A ces proportions vient s'ajouter, dans l'exécution orchestrique, le mariage des timbres divers. Une interprétation classique du *Septuor* de Beethoven traduit cette pondération des jeux qui est le summum de l'art : chaque instrument y garde sa physionomie propre, et donne à l'auditeur attentif, la conscience nette et distincte de sept individualités, harmonisant leur marche respective, pour aboutir à une résultante unique. C'est à raison de cet harmonieux concours, où rien n'étouffe, où tout se produit, que nous disons : « Quelle belle exécution ! » Forcez l'importance d'une seule partition, celle du cornet par exemple, le jeu des violons s'étouffe : la disproportion d'un élément gâte l'effet de l'ensemble.

Ainsi le poème, la toile, la statue, le temple, la symphonie sont des êtres organisés, dont les parties sont dépendantes les unes vis-à-vis des autres, et à l'égard de l'ensemble. Leur connaissance provoque le plaisir esthétique : c'est le témoignage formel de la conscience, confirmé par le sentiment universel.

La proportion constitue un élément objectif du beau artistique, et nous pouvons la définir dans l'idéal : *un ensemble de rapports, reliant entre eux des éléments*

---

sentiment est purement factice. C'est le procédé wagnérien. Dans ses drames lyriques, Wagner *convient* avec ses auditeurs, que tel motif exprime l'amour, tel autre la haine. L'orchestre les exécute régulièrement à l'apparition de l'amant ou du traître. Est-il étonnant dès lors que les deux impressions vont de pair et finissent par constituer un couple artificiel dont un des facteurs rappelle invinciblement le second ? Ces procédés n'appartiennent pas à la musique comme telle.

Ed. Hanslick, professeur à l'université de Vienne, est un de ceux qui ont le mieux mis en relief la fausseté de la *théorie du sentiment* dans l'esthétique musicale. (*Du Beau dans la musique.* Essai de réforme dans l'esthétique musicale, trad. de l'allemand par Charles Bannelier, Paris, Brandus et Cie, 1877.)

divers de manière à ce qu'ils forment par leur convergence un tout ordonné, conforme à l'idéal de l'artiste.

II.

Ce que nous venons de dire ne se rapporte qu'à l'idéal. Un jour, peut-être, on démontrera que l'exécution propre à chaque art se réduit, elle aussi, à la proportion, et qu'au fond des procédés techniques, on trouve une harmonie de nombres. Les couleurs sont, comme les sons, le produit d'un milieu vibrant. Pourquoi la science ne parviendrait-elle pas à compter les séries de vibrations, qui correspondent aux diverses nuances, et à démontrer, par des rapports mathématiques, que telle combinaison est juste, telle autre fausse. La riche consonnance du rouge et du vert, les miroitements lumineux d'une dégradation de couleurs, les teintes imperceptibles des ombres et des clairs-obscurs sont des phénomènes encore voilés, sur lesquels la science n'a pas dit son dernier mot.

Armées de la technique de chaque art, il appartient à la psycho-physique et à la psychologie, de déterminer par l'analyse et par l'expérimentation, la nature du beau spécifique. Les Allemands sont résolûment entrés dans cette voie, et les expériences de Helmholtz, pour ne parler que de la musique, ont été le point de départ d'un revirement dans l'esthétique musicale.

Quoi qu'il en soit, un nouveau lien de convergence surgit entre le sujet représenté et l'exécution : Celle-ci doit s'accommoder à celui-là. Il serait banal de montrer que le style, en littérature, se plie aux exigences de l'idée. La forme d'un drame de Gœthe n'est pas celle d'une de ses ballades ; et une phrase emphatique, adaptée à une fable, ferait sourire. Plus l'artiste aura réalisé ce nouveau

rapport de proportion, mieux il fera ressortir l'idée qu'il veut rendre.

III.

Dans la nature, la proportion des êtres apparaît avec un incontestable éclat. « Ce qui trace une ligne infranchissable entre la figure humaine et celle des animaux, c'est justement que l'animal, n'ayant pas d'autres besoins à satisfaire que des besoins physiques, n'a d'autre beauté que la convenance, tandis que, dans l'être humain, il y a une beauté correspondante à cette haute faculté que lui seul possède, à cette destination souveraine : la pensée. Comparons la tête de l'homme avec celle des animaux : suivant les observations de l'illustre physiologiste Camper, renouvelées par Mengs, par Hégel, la principale différence est celle du profil. Si l'on tire une ligne horizontale de la racine du nez à la base du crâne, cette ligne, chez l'homme, forme avec la ligne du front un angle droit ou presque droit ; chez les animaux, les mêmes lignes forment un angle aigu. Le mufle, qui doit saisir et broyer les aliments, est, dans leur physionomie, la partie saillante et dominante. Le nez qui s'avance pour flairer la proie, l'œil qui épie, restent subordonnés à la mâchoire, et n'en sont que les auxiliaires.... La tête humaine, au contraire, présente une conformation dans laquelle les appétits purement matériels se montrent subordonnés à leur tour aux organes révélateurs de la pensée, qui sont le front et les yeux.... » [1]

Ce groupement des relations d'une partie avec le tout et avec les autres parties se rapporte à la *constitution* de l'être. Nous ne soulevons pas avec l'auteur de la *Grammaire des arts du dessin* la question de savoir, si la

[1] Ch. Blanc. *Grammaire des arts du dessin*, p. 374.

finalité constitue le fondement ontologique de la beauté dans la nature.

Quoi qu'il en soit de ce problème, il est incontestable que beaucoup de proportions impliquent un rapport de finalité, et dès lors, dans l'étude de leur valeur esthétique, il faut tenir compte de cet élément.

Telle est, notamment, la proportion qui se manifeste dans l'ordre des *activités* (1). Des hommes tirant sur un câble pour soulever une énorme pierre à la hauteur d'un édifice sont *beaux* dans leur travail. Tous ces bras se raidissent et se relâchent en cadence ; à chaque ébranlement de la grappe humaine, le mouvement ascensionnel s'accentue, jusqu'à ce que la lourde masse repose à la place qu'on lui destine. L'intelligence est satisfaite devant ce spectacle, parce qu'elle saisit la proportion entre la grandeur du but à atteindre et l'effort dépensé.

Invinciblement, l'ordre nous plaît, et la proportion qui le réalise nous apparaît comme une condition *sine qua non*, pour que l'être, au milieu de sa variété intégrale, réponde à l'idéal que notre intelligence en a conçu. C'est à la condition de *se tenir*, que les choses multiples deviennent saisissables pour nos facultés intellectives. Sans lien, elles engendrent la confusion, entravent l'activité de la connaissance au lieu d'en élargir le champ.

(1) La *proportion* est le terme générique, indiquant le moyen de réaliser l'ordre. Il s'applique à la constitution et aux activités.

Il en est de même de la *convenance*, quoique la convenance s'emploie plus souvent pour les causes et les fins. L'*harmonie* et la *symétrie* sont deux espèces de proportions.

§ 3.

Lois de l'idéal.

SOMMAIRE : I. En passant de la nature dans l'art, les proportions apportent avec elles leur caractère esthétique. Division des proportions en *essentielles* et en *intégrantes*. — II. Applications. Les proportions *essentielles* dans les arts plastiques et dans la littérature dramatique. — III. Supériorité des œuvres d'art plastique qui, à ces proportions essentielles, joignent des proportions *intégrantes*. Exemples. — IV. La moralité est dans l'œuvre d'art une proportion intégrante. — V. La disproportion est un élément de laideur. — VI. L'immoralité est une disproportion ; son caractère antiesthétique. L'immoral et le *nu*.

Dans un premier paragraphe, nous avons vu que l'idéal n'emprunte à la nature que des proportions, pour les altérer en vue de faire ressortir un caractère. Dans un second paragraphe, nous avons essayé de montrer brièvement la valeur esthétique de la proportion.

Les choses présentent des relations complexes dans leur constitution autant que dans leur finalité. L'artiste n'épuise jamais dans son œuvre la série des proportions, que la situation concrète lui présente. Parmi elles, peut-il, à son gré, faire un triage, ou les exigences mêmes de son art viennent-elles lui imposer des règles ? L'idéal a-t-il des *lois*, ou l'artiste le forme-t-il à sa guise ? Telle est la question qu'il nous reste à résoudre.

Nous verrons qu'il faut établir entre les diverses proportions, une distinction capitale, et que la proportion de moralité, sans s'imposer jamais, apporte à l'œuvre qui la réalise, un élément incontestable de beauté.

I.

Le cadre dans lequel nous nous mouvons est bien restreint. Il n'y est question que des trois arts d'imitation; et encore, au milieu du vaste champ que ceux-ci embrassent, l'homme seul nous préoccupe : le point de vue de la moralité ne surgit que dans ces étroites limites.

En passant de la nature dans l'œuvre d'art, les proportions apportent avec elles leur caractère esthétique. Dans l'une comme dans l'autre, les éléments de beauté sont les mêmes. L'artiste, dans l'idéal, ne fait qu'en transformer la valeur.

Chaque art a des proportions qui lui sont *essentielles*, tellement, que sans elles il s'évanouit et ne se conçoit plus; elles dérivent de sa nature même. D'autres n'apparaissent pas avec ce caractère d'absolue nécessité, mais apportent à l'œuvre leur appoint de valeur esthétique. Grâce à leur présence, l'idéal est plus riche, et le beau plus complet : ce sont des proportions que nous appellerons *intégrantes*.

II.

Est-il besoin de faire remarquer que la sculpture et la peinture doivent reproduire l'homme physique. Un squelette articulé, une armature de muscles et de nerfs, une couche de chair, à travers laquelle les veines répandent les chaudes effluves du sang : tels sont les caractères intimes qui s'imposent aux arts plastiques et qu'ils ne peuvent négliger sans compromettre leur existence même. Cette charpente humaine revêtira des différenciations d'après les écoles, et même d'après les artistes. Les corps de la peinture vénitienne n'ont pas la puissante ossature ou la riche carnation de l'art flamand, et Raphaël ne conçoit pas le

corps de ses Vierges, comme Michel Ange ou Fra Angelico.

Peut-on concevoir d'autre part une littérature dramatique où l'homme n'apparaisse pas agissant en homme, c'est-à-dire d'après les inspirations de la raison et guidé par la volonté. Essayez de vous représenter une épopée, une comédie, une tragédie, dont tous les personnages soient privés d'intelligence : ce ne serait plus un drame, mais une pantomime ridicule dont les acteurs ne seraient plus que des fantoches.

De par la force même des choses, le drame représente les actes de l'homme moral. A la base de toute littérature, il faut poser quelques forces psychologiques élémentaires, dernières raisons des événements humains, quelques attributs fondamentaux de l'homme universel qui expliquent tout, sans lesquels rien ne se comprend.

La peinture et la sculpture ont avant tout pour objet l'homme physique; la littérature, dans son acception la plus large, étudie avant tout l'homme moral.

III.

Il existe entre l'art de Rubens et celui de Michel Ange une différence remarquable, qui frappe dès le premier abord celui qui parcourt les musées d'Anvers et de Florence. Elle constitue au profit de l'école italienne une incontestable supériorité sur sa rivale : l'idéalisme, absent dans celle-ci, brille dans celle-là avec un incomparable éclat.

Personne mieux que Crayer, Gérard Zeghers, Van Oost, Abraham Jansens, Jordaens, Rubens n'a représenté l'*animal humain* dans toute sa force et sa vigueur. « Voilà des corps affranchis de toutes les contraintes sociales et dont rien ne gêne ni n'a gêné la pousse » dit Taine, dans une page superbe, mais où la vigueur du style trahit parfois les exagérations de la pensée. « On n'a point trouvé d'attitudes

plus libres, de gestes plus impétueux, de muscles plus vigoureux et plus amples. Chez Rubens, les martyrs sont des géants fougueux et des lutteurs lâchés. Les saintes ont des torses de faunesses et des hanches de bacchantes. Le vin fumeux de la santé et de la joie coule impétueusement dans leurs corps trop nourris; il déborde, comme une sève regorgeante, en carnations splendides, en gestes abandonnés, en gaietés colossales, en fureurs superbes... C'est un monde idéal... Mais il n'est pas le plus haut de tous. Les appétits y sont souverains; on n'y dépasse guère la grosse vie de l'estomac et des sens. Les convoitises y allument les yeux d'une flamme trop sauvage; le rire sensuel habite trop assidûment sur les lèvres charnues; le corps gras, luxurieusement épanoui, n'est pas propre à toute la diversité des actions viriles; il n'est capable que d'un élan bestial et d'un assouvissement glouton... L'homme a été charpenté grandement, mais à gros coups. Il est borné, violent, parfois cynique et gouailleur; les hautes parties de l'esprit lui manquent, il n'est point noble. Les hercules ici ne sont pas des héros, mais des assommeurs. » [1]

Pour trouver le type humain en qui la noblesse morale couronne la perfection physique, il faut quitter la Flandre et nous rendre en Italie, la patrie du beau : « Contemplez le Saint-Vincent de Bartolomeo, la Madone al sacco d'Andrea del Sarto, l'Ecole d'Athènes de Raphaël, le tombeau des Médicis et la voûte de la Sixtine de Michel Ange : voilà les corps que nous voudrions avoir..... Non seulement leurs figures ont la ferme et mâle santé qui demeure invincible aux attaques de la vie; non seulement elles sont exemptes de toutes les taches et de toutes les contraintes que les exigences de la société humaine et le conflit du monde environnant nous apportent; non seule-

[1] Taine. Op. cit., t. II, p. 358.

ment le rythme de leur structure et la liberté de leur attitude manifestent en elles toutes les facultés de l'action et du mouvement; mais encore leur tête, leur visage et l'ensemble de toutes leurs formes attestent, tantôt, comme dans Michel Ange, l'énergie et la sublimité de la volonté; tantôt, comme dans Raphaël, la douceur et la paix immortelle de l'âme; tantôt, comme chez Léonard, l'élévation et la finesse exquise de l'intelligence; sans que pourtant, chez l'un ni chez l'autre, le raffinement de l'expression morale fasse contraste avec la nudité du corps ou avec la perfection des membres, sans que jamais l'ascendant trop fort de la pensée ou des organes retire la personne humaine de ce ciel idéal où toutes les puissances s'accordent en un concert supérieur. » (1)

Cette solidarité intime de la vie intégrale, cette compénétration mystérieuse du côté physique et moral réalise le summun de l'art. La peinture flamande nous charme, mais l'art italien nous élève, nous ravit. Sa conception est plus riche; son idéal plus complet, car il a des éléments qui ne sont pas essentiels, mais qui doublent sa puissance et sa grandeur. Plotin disait déjà que la beauté matérielle n'est que le reflet de la beauté spirituelle.

On pourrait faire la même étude comparative pour les sculptures. Avez-vous déjà rencontré de ces chefs-d'œuvre de vie plastique, où l'âme est figée et froide comme la pierre. Ce sont des traits d'une rectitude classique, mais ternes et atones. Aucune aspiration, aucune idée ne se trahit sur le visage; le front, les yeux, les plis de la bouche, les lignes des joues qui parlent la pensée dans le plus affiné des langages, n'ont pas plus d'importance qu'un muscle de la jambe ou un dessin du tronc. Les yeux, miroirs de l'intelligence, sont sans expression. Bien souvent, comme

(1) Taine. Op. cit., t. II, p. 360.

dans la statuaire antique, l'artiste les enfonce dans leurs orbites, ou mieux les supprime, en couvrant la cornée et la pupille d'un voile uniforme qui semble masquer l'âme entière. C'est l'art impersonnel, incolore comme de l'eau pure, tel que les Grecs l'ont compris et pratiqué dans les débuts de leur vie artistique.

Comparez-y la statuaire de Michel Ange qui réalise, en sculpture comme en peinture, le rayonnement de la pensée sur la matière. Les formes y sont parfaites, autant peut-être que dans l'école antique, mais un élément nouveau de beauté se greffe sur le précédent, l'informe, le vivifie, et aboutit à ces incarnations idéales de l'âme et de l'esprit dans un corps superbe, où toutes les perfections de la nature se sont données rendez-vous.

Ainsi nous voyons se dresser une échelle hiérarchique, d'après laquelle se mesure la valeur d'une œuvre. Nous croyons pouvoir la formuler ainsi : *la production artistique qui prend pour sujet l'être humain, doit reproduire certaines proportions* ESSENTIELLES, *différant d'après la nature de chaque art. Il est des proportions* INTÉGRANTES *qu'elle peut négliger ; mais, si elle en tient compte, elle acquiert une beauté plus complète et une incontestable supériorité.*

IV.

Nous arrivons maintenant à une proportion qui, dans l'ordre de la vie réelle, acquiert une haute valeur esthétique : c'est la *moralité*, ou le rapport de convenance de l'acte humain avec la fin raisonnable.

Quand, à la vue d'un homme qui se noie, un passant se jette à l'eau et le sauve au péril de sa vie, certes il fait action *bonne*, mais pourquoi l'appelons-nous *belle* à la fois ? En lui-même, l'acte de se jeter à l'eau n'a rien d'esthétique ;

nous ne l'appelons *beau* que si, considérant le mobile qui l'inspire, nous comprenons la pensée de dévouement héroïque qui y a présidé. Cette proportion est la raison même de la beauté que nous lui attribuons. Ainsi, la même action est à la fois *bonne* et *belle*, mais à des points de vue divers. La bonté morale se rapporte à la réalisation de la fin, comme telle ; la beauté morale réside dans le rapport d'un acte avec cette même fin, dans la convenance, l'harmonie du fait matériel avec le perfectionnement de la nature.

Transportée dans l'œuvre d'art, cette proportionnalité apparait avec la même valeur. Mais de ce qui précède, il résulte déjà qu'elle n'est point *essentielle* mais uniquement *intégrante*.

Jamais elle ne s'impose ; le tableau, la statue, le drame se conçoivent sans elle et revêtent, malgré son absence, les caractères de la beauté. Nous l'avons dit précédemment, en parlant du plaisir esthétique, et nous le répétons, en étudiant les caractères objectifs de l'œuvre d'art : la plupart des sujets représentés sont indifférents au point de vue moral. L'artiste les choisit de préférence dans les régions ordinaires de la vie.

Que si, dans l'idéal, il ajoute cette proportion transcendantale, qui résulte d'un acte formel de moralité, la conception artistique s'enrichit de cette beauté nouvelle. Ce rapport vient *intégrer* l'œuvre, et lui donner une incontestable supériorité esthétique : Il correspond dans le plaisir intellectif à ce surcroit d'intensité que nous avons étudié dans le précédent chapitre. (1)

Dans ce sens nous oserions dire, en corrigeant la parole connue du poète : *L'homme n'est jamais plus grand qu'à genou*. De deux œuvres, également parfaites d'ail-

(1) P. 48.

leurs, un tableau qui nous montre un héros se sacrifiant pour le salut de la patrie, est ontologiquement plus beau qu'une toile voisine, où l'on nous présente un dandy, fumant tranquillement sa cigarette sous les ormes du boulevard.

Voilà pourquoi nous donnons une admiration sans réserve au Polyeucte, au Cid de Corneille. Les figures idéales d'Hermann et Dorothée, fraîches et naïves conceptions de l'innocence et de la vertu, ont ravi l'Allemagne entière, et cette charmante idylle, née dans une civilisation raffinée et vieillie, restera, comme le dit Schiller, le chef-d'œuvre du génie de Gœthe. Il n'est point un artiste supérieur, qui, à certains moments de sa carrière, n'ait exploité cette mine inépuisable de l'héroïsme. Shakspeare peint Roméo et Juliette, Georges Sand écrit Jean de la Roche, Conscience peint dans son Lion de Flandre, l'amour relevé par la noblesse, la bravoure complétée par la loyauté.

M. Taine établit la valeur esthétique de la *bienfaisance*, en étudiant les divers degrés de l'idéal. (1) Et quoi de plus bienfaisant que ces actes de haute moralité qui rehaussent l'homme jusqu'aux sommets les plus élevés de la perfection. Nous sommes heureux de pouvoir citer à l'appui de notre thèse ce nom de Taine, qui, parmi les penseurs contemporains, a étudié les problèmes de l'esthétique avec une inconstestable supériorité. L'auteur de la *Philosophie de l'Art* poursuit dans une magistrale étude d'analyse, la classification des productions artistiques, d'après la bienfaisance de leur caractère. Il faut regretter qu'il s'arrête à la simple vérification des faits, et que, après avoir achevé le travail de la constatation, armé de sa séduisante logique, il ne recherche pas le dernier *pourquoi* des résultats auxquels il est arrivé.

(1) *De l'idéal dans l'Art*, chap. III. *Le Degré de bienfaisance du caractère.*

V.

La proportion est un facteur objectif de la beauté. Avec non moins de vérité, on peut dire que la disproportion est un élément de laideur.

Regardez un hydrocéphale. Cette tête d'enfant, démesurément grossie, jure avec le buste frêle et chétif, sur lequel elle est placée. La nature a violemment brisé dans ce pauvre être le rapport des dimensions corporelles, et quand nous nous écrions, saisis d'horreur et de pitié : Quel monstre ! la disproportion qui nous frappe est la cause évidente de la douloureuse impression qui nous affecte.

La disproportion ne perd pas son caractère, si l'artiste l'accueille, et lui donne une place dans son idéal.

L'hydrocéphale représenté sur une toile sera toujours laid, comme tel, quel que soit le pinceau qui retrace ses difformités. Une exagération bien excusable, inspirée par une subtilité excessive du sentiment esthétique, a poussé quelques contemporains de génie à reconnaître une certaine beauté à la laideur même. Ils sont arrivés à cette théorie, quelque peu paradoxale, que l'harmonie peut persister sous les discordances, la proportion au sein des disproportions, tant il est vrai, que là où on cherche la beauté, on s'évertue toujours à rencontrer l'ordre qui la constitue. « Un vrai statuaire, écrit M. Sully Prud'homme, peut faire un chef-d'œuvre du buste d'un bossu, s'il a pénétré et exprimé par le concert des formes, l'intime solidarité vitale, qui fait influer la gibbosité sur l'angle facial et sur les traits mêmes du visage, car les bossus les plus différents se ressemblent par le rayonnement de leur commun caractère ; ils ont la bosse partout. A ce point de vue, il y a un *beau* bossu pour le sculpteur, comme il y a un *beau* cas de bosse pour le naturaliste qui admire la *coordination* des caractères. Dans la vérité plastique, l'utilité est donc non seulement

essentielle à la beauté, mais encore très compatible avec la laideur, qu'elle rachète en quelque sorte, car il est fort utile au bossu que tout son corps s'harmonise avec sa difformité ; toutes ses fonctions physiologiques y sont intéressées, et s'il en résulte pour lui des dehors moins agréables, cet inconvénient est largement compensé par l'adaptation de son organisme aux conditions imposées à son existence. » [1]

Ce n'est pas là l'expression de l'ordre au sein du désordre, mais une rupture de la symétrie naturelle, d'autant plus désharmonique que la gibbosité est plus accentuée et plus universelle. La statue qui représente un bossu, peut être un chef-d'œuvre de modelé et de plastique. Mais le bossu, *en tant que bossu*, n'est pas beau, et l'œuvre qui l'a pris pour sujet, contient dans les mêmes limites, et sous le même point de vue, un élément de laideur. Placé côte à côte avec un corps d'Héraclès antique, où tout est conçu dans une classique pureté de formes, elle devra lui céder le pas.

Ce principe ne se réalise pas seulement dans l'ordre des constitutions, mais encore dans celui des activités, et ici encore nous verrons que l'art en subit les répercussions.

Voici un lourdaud qui se dépense en vigoureux efforts des bras à enfiler une aiguille. D'aucuns trouveront ce spectacle plaisant, personne ne le trouvera *beau*. C'est que, une disproportion évidente éclate entre le but à atteindre et les moyens employés. Les phénomènes du mouvement sont dominés par la *loi du moindre effort* ou de l'adaptation adéquate du moyen à la fin qu'il faut obtenir. Le savant en découvre tous les jours des applications nouvelles, dans les successions incessantes, les actions et les réactions du monde physique et mécanique. Peut-être, apparaîtra-t-elle

---

[1] Sully Prud'homme. *L'expression dans les Beaux-Arts*, p. 204 (Paris, Lemerre, 1883).

un jour comme le fatum mystérieux qui pèse sur le monde de la matière, et un des fondements de l'ordre universel.

L'art nous donne de nombreuses applications de ce principe. Une des toiles les plus connues de Rubens, l'*Élévation de la Croix* fournit, ce nous semble, un exemple de disproportion dans l'activité. Tout l'avant-plan de la scène est rempli par un groupe compact de manœuvres, à l'ossature herculéenne, aux muscles colossaux, dont les bras noueux, crispés par l'effort soulèvent une croix que trois hommes auraient aisément pu dresser. Au milieu de ce chaos de chairs et de membres humains, qui se pressent, se gênent, s'embarrassent, s'enchevêtrent, le spectateur se demande, surpris, pourquoi ce déploiement outré de forces musculaires, cet attirail d'hommes inutiles, qui attirent l'attention au détriment du Christ, personnage principal de la scène. A tous autres égards, la toile de Rubens est digne du grand artiste flamand, mais la disproportion, que nous avons indiquée, est une tache qui blesse et nuit à l'effet de l'œuvre.

Sans doute, l'artiste fait œuvre créatrice, et les proportions de la nature sont transfigurées, quand elles ont traversé le prisme de son cerveau, mais encore cette création a des lois. L'idéal *altère* les rapports, ne les *mutile* pas. La contraction des muscles du visage peut être heureusement exagérée, à la fin d'imprimer à l'œuvre l'expansion de la douleur corporelle. Dans le groupe de Laocoon, déjà cité, les bouches ouvertes râlent, les yeux se crispent, les fronts se chargent de plis douloureux. Mais à toutes ces exagérations, il est une limite, qu'on ne peut franchir, sans changer la proportion en disproportion, l'ordre en désordre, et mettre au jour une monstrueuse caricature. Etudiez les grands tragédiens, comme Sarah Bernhardt, Rossi et Mounet-Sully dans leurs rôles pathétiques, et vous verrez que le secret de leur art n'est que l'intelligence parfaite et la pratique heureuse de ce principe. Tout en eux est outré,

mais dans le sens de l'effet qu'il s'agit de produire. Le jeu de la physionomie, l'expression du geste, la flexion de la voix calment ou excitent, retiennent ou oppressent, et suscitent au plus haut degré ce sentiment délicieusement esthétique que de grandes choses s'accomplissent. Mais la hardiesse de l'exécution est poussée à son ultime limite; un seul faux mouvement ferait crouler cette beauté, et il serait accueilli par un éclat de rire instinctif, universel, impitoyable. *Le sublime touche au ridicule*, et la sagesse des nations, en formulant cet apophtegme, n'a fait qu'appliquer un principe élémentaire d'esthétique.

VI.

L'infraction à la loi morale est la *disproportion* d'un acte avec la fin de l'homme. C'est dans ce désordre que gît son caractère antiesthétique. L'immoralité est une dissonance, une rupture d'harmonie, au même titre que l'hydrocéphalie ou la gibbosité.

Il en est de même dans l'idéal. L'immoral apparaît comme une *limite*, on ne peut la dépasser sans entrer dans le domaine de la laideur. L'artiste est libre de ne pas mettre sous nos yeux le spectacle du dévouement, de la vertu, de l'héroïsme. Mais il ne lui appartient pas de dépeindre les excès de l'impiété, les voluptés du sensualisme. Les débauchés de l'esprit et du cœur sont des déséquilibrés de l'existence. L'absence d'une proportion qui introduirait un rapport nouveau de beauté est bien différente de la présence d'une disproportion qui constitue dans la conception un élément de laideur. (1)

---

(1) Cfr. chap. I^er^. Nous y avons fait la même distinction, mais en nous plaçant à l'unique point de vue du plaisir esthétique.

On a tort de confondre la représentation de l'*immoral* avec la peinture du *nu*. Comme tel, le nu n'est pas mauvais; il est *dangereux* peut-être. (1) La statuaire antique qui a si bien modelé la beauté du corps humain, est chaste dans ses productions les plus remarquables. Regardez la Vénus de Milo, telle qu'elle se détache, au fond de la galerie du Louvre, sur le nacarat du velours, au milieu du rayonnement d'une pureté idéale. Ce n'est pas l'Aphrodite coquette et lascive, déesse de l'amour coupable et voluptueux, telle que l'a représentée dans la suite l'art décrépit d'une civilisation décadente. C'est l'Olympienne impassible, à la tête sévère, au sourire indéfinissable, chez qui tout respire l'amour sobre et serein, et non la passion volage ou légère. C'est la nourricière idéale, reine de la Mer et de la Nature vivante, l'οὐρανία, telle que l'a décrite le grand Lucrèce. La molle draperie roulée autour des hanches et arrêtée par le genou de la statue n'est point le voile d'une fausse pudeur. Nue tout entière, la déesse serait restée la Mère idéale, la femme chaste, sur laquelle ne peuvent s'arrêter un instant les désirs impurs.

Les statuaires de la Grèce avaient le respect de la figure humaine. Jamais ils n'osèrent accuser en elle les instincts de la vilénie, les grossièretés du sensualisme, la lubricité de l'ivresse. Le génie antique chercha au fond des eaux les tritons et les syrènes, au fond des bois le satyre aux pieds de bouc, le centaure et le faune pour y incarner les vices humains.

Quelle leçon pour nos contemporains ! pour un Gautier, qui souille sa plume d'artiste à écrire la malsaine et impudique *Mademoiselle de Maupin*; pour Jean van Beers, qui étale les chairs provoquantes d'une prostituée

(1) Ch. Potvin le reconnaît. *Le Nu dans l'Art* (*Revue de Belgique*, 1889).

pour tant d'autres, qui remplissent nos salons de nudités franchement impures, et ne songent pas que l'immoral est avant tout une infraction contre la prosodie esthétique.

A tous, nous disons avec Proudhon : « Voltaire a écrit son poème de la Pucelle, Jules Romain et d'autres artistes ont fait, avec un merveilleux talent, des peintures obscènes : que faut-il en conclure ? que ces œuvres sont des monstruosités, ou la laideur des pensées exprimées est arbitrairement mariée avec des formes savantes et correctes ». (1)

Ces formes savantes et correctes peuvent décerner à l'œuvre immorale une haute place dans l'échelle des productions artistiques. La moralité n'est qu'*une* mesure de la valeur esthétique, elle n'en exclut aucune autre. Tout ce que nous avons voulu prouver, c'est que son importance est réelle.

L'art immoral est laid d'un certain côté, il est nécessairement incomplet.

« Tout laisser au hasard de ce qu'on appelle le tempérament, décréter que l'incontinence aura nom puissance, et la brutalité hardiesse, réduire dans la peinture, le tableau à l'esquisse, sous prétexte d'impression, et à la caricature, sous couleur de réalité ; rapetisser dans la littérature, cette grande étude de l'âme humaine aux observations médicales d'une pathologie fantaisiste ; imaginer dans l'odieux, solenniser l'obscène, marivauder avec l'immonde, aller dans cette voie plus loin que le dégoût ; atrophier ainsi par la fréquentation des grossièretés, par l'habitude de toutes les laideurs, cette délicatesse qui est en nous une forme de la fierté ; changer la vieille devise : *Toujours plus haut* pour cette autre : *Toujours plus*

(1) Proudhon. *Principe de l'Art*, p. 221.

bas... à faire ces choses, en vérité, on n'est pas le révolutionnaire de l'art, on n'en est que l'insurgé. » [1]

FIN.

(1) PAILLERON. *Disc. de réception à l'Académie*, 17 janvier 1884.